رحيل الأقلام النادرة!

كان **أحمد بهاء الدين** فى الصحافة العربية قلمًا من الأقلام التى تزداد ندرة كلما اشتدت الحاجة إليها. ومن هنا شعورنا المر بالفقدان.

وأنا حين أتحدث عنه كقلم أقصده كاتبًا وإنسانًا. فالقلم عندى ليس مجرد الحرفة، ولا مجرد الموهبة. بل هو الحرفة والموهبة وأخلاق الكتابة وآدابها على السواء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمحترفون فى الصحافة والثقافة كثيرون. وبعضهم لا تنقصه الموهبة. فهو يستطيع أن يجيل الألفاظ كما كانت تجال القداح، وأن يدير الجمل كما تدار القبضة من الطين الأصم، لا يقصد لفظًا ولا يبحث عن معنى، إذ لا موضوع يثيره، ولا مشكلة تؤرقه. بل هو قد يتهرب من القصد حين يلح عليه، ومن المعنى إذا فرض نفسه فرضًا. لأنه لا يقوى على أن يتحمل تبعات القصد أو يدافع عما تيسر له من المعانى والآراء. ولهذا يجتهد فى أن يكتب ولا يقول شيئًا وأن يسود الصفحة والصفحات لا ليزيل وهمًا أو يكشف حقيقة، بل ليضع توقيعه فى نهاية الكلام فلا يزيدنا معرفة بنفسه، بل يجعلنا نلح فى التساؤل: من هذا السيد، وماذا قال؟.

والأشنع من هذا وذاك، قلم يدرب نفسه تدريبًا على أن يتجنب الصواب ليزين الخطأ، وأن يكتب بمداد صاحب الورقة ويضرب بسيفه، فله فى كل مقالة لون، وفى كل عهد شعار

بل إننا وصلنا إلى الوقت الذى لم يعد فيه أمام صاحب القلم إلا أن يكون واحداً من هؤلاء، فقد اختفت أو كادت المنابر لتحل محلها الأبواق والمتاجر. ولم يعد ثمة خيار!

كأن **بهـاء** قد اختار للرحيل أصح توقيت، وكأن بوسعنا، نحن الذين عرفناه وأحببناه، أن نقبل هذا المكروه ونرضاه، لأنه أكرم وأخف وطأة من سواه.

يتمثل امتياز **بهـاء** فى قدرته الفريدة على أن يمسك بين الأطراف التى تلتقى عنده، وتفترق عند سواه.

كان قادرًا دائمًا على إمتاع قارئه وتعليمه. بداية جذابة ينتقل منها إلى التحليل والتجريد، حتى يصل فى النهاية إلى المحاكمة والنطق. موازنة دقيقة عادلة بين المادة الصحفية كالخبر والإحصاء، وبين المادة الفكرية والإشارات الثقافية المستمدة من ذاكرة حية وثروة متنوعة لها فى الفلسفة والتاريخ مثل مالها فى الفن والأدب، فلم تكن تغيب عنه وجهة النظر الأخرى وهو يدافع عن وجهة نظره ، ولم يكن ينسى القيمة الثابتة وهو يشرح الحاجة الوقتية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من هنا كان يستطيع أن يختلف مع أصدقائه وأن يتفق مع خصومه. فهو رجل لا يرى الأبيض والأسود، ولا يقول مائة فى المائة. بالضبط، لأنه كان مثاليًا، فالمثالى يدرك البعد بين ما هو كائن بالفعل وما يجب أن يكون. وكان عاطفيًا لأنه بالضبط كان أخلاقيًا، فالأخلاقى يغضب للحق وينفطر قلبه لقيمة تنتهك كما ينفطر أمام طفل جائع. والأخلاقى، خصوصاً إذا كان كاتبًا لا يتورط فى أى شكل من أشكال الكذب، حتى ولو لم يكن مقصوداً.

كان بهاء قادرًا على أن يقول كل شىء. وكان يبدو أمام البذاءة وحدها عاجزًا مغلوبًا!

كان يقول: «يحق للكاتب أن يخطئ، ولا يحق له أن يكتب مضطراً. فأول شرط للكتابة أن تكون حراً، وإلا فالمضطر أجير، والأجير لا يفكر، بل يسمع ويطيع. والعاجز عن التفكير عاجز عن الكتابة!».

حول قضية الدكتور/ نصر أبو زيد

إبراهيم على صالح*

إن دعوة الشاعر الأديب الأستاذ/ **أحمد عبدالمعطى حجازى** لى بالإسهام فى هذا العدد لمجلة «إبداع» الواعدة والصاعدة لشرف أعتز به اعتزازًا جما وبخاصة لان مساهمتى تنصب على واحدة من القضايا التى شغلت الرأى العام ليس فى مصر وحدها بل جاوزت المدى على كل صعيد فى أنحاء الدنيا بأسرها. ذلك بأن قضية الدكتور/ **نصر** ليست من فصيل أو من قبيل القضايا الشخصية بل إنها جديرة بأن يطلق عليها قضية المفكرين فى مصر وهى تتصاعد وتتسامى لتكون - وبحق - قضية العصر.

ولعل العزاء الذى قد يطامن مما صبته فى النفوس من كرب ومرارة ومارسبته فى الوجدان من أسى مردّه أنها وإن بلغت ما بلغته فى الدلالة على الأخطار التى تهدد حرية التفكير وحقوق الإنسان فى هذا العصر، فقد شهدت العصور الخالية ما هو أشد بشاعة وفظاعة وأكثر إثارة وشجنًا وأسى من قضية «د. نصر» فقد سبقه **سقراط** أبو الفلسفة الذى مضى يحاور السياسيين فى حلقات واسعة ثم يصدمهم بأنهم لايعلمون شيئًا، وأن ما يحاجونه به إما ظن أو إلهام إلهى، وكلاهما مباين للعلم، فاتهموه بإنكار الآلهة وإفساد الشباب وحكموا عليه بالإعدام ورفض **سقراط** أن يوافق تلامذته وأتباعه على خطة أعدوها لهربه، وتقبل حكم الذين يدعون ملكية الحقيقة المطلقة وهم «الدوجماطيقيون».

وفى القرن الثانى عشر دعا **ابن رشد** فى قرطبة الأندلس - إلى ما يشابه دعوة «د. نصر» أى حق الفيلسوف فى تأويل «النص الدينى بما يتفق ويتسق والبرهان العقلى وهو عنده «إخراج اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلاله المجازية» ومن شأن التأويل أن يخرق الإجماع - كما قال أعداء **ابن رشد** - وهذا يستتبع تكفير المؤول. وكان ذلك هو جوهر ما قاله **الإمام الغزالى** فى نقده للتأويل وتكفيره فلاسفة الإسلام **الفارابى**

* النائب الأول السابق لرئيس محكمة النقض وعضو مجلس القضاء الأعلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وابن سينا وكان جزاء ابن رشد الذى ترجمت مؤلفاته إلى اللغة اللاتينية، وأمدت الفكر الأوربى بالأساس الذى قامت عليه حركة النهضة، أن حوكم واعتبر كافرا وملحدا، وأحرقت أعماله العلمية ونفى من قرطبة إلى قرية أليسانه.

وحسبنا أن المنهج العقلانى للدكتور/ نصر يكاد يكون منبثقا ومتفقا ومتسقا مع فلسفة ابن رشد وليس من قبيل المصادفات أن يكون المصير هو التشريد ولئن احتص بجزاء أوفر وهو التفريق بينه وبين زوجه، وأن يكون ذلك بعد تسعة قرون حتى أنه يصح أن نقف لنسأل هل نسير إلى الأمام أم إلى الخلف أو بالأصح إلى أسفل؟

ولعل من أوجه العزاء والرثاء لأنفسنا أنه فى القرن السابع عشر أعلن جاليليو نظريته التى تدور على بقاء الشمس ثابتة فى حين تتحرك من حولها الأجرام الصغرى وأن الأرض هى التى تدور واتهم جاليليو بالخروج على الدين لانحيازه لنظرية منافية لما ذكر فى الكتاب المقدس وحوكم أمام محاكم التفتيش أو بالأحرى أمام من يدعون معرفة الحقيقة المطلقة.

وإذا كان هذا ما جرى لابن رشد وجاليليو فى القرنين الثانى عشر والسابع عشر، فإن بينهما فتاة فرنسية رائعة الحسن تقف فى طليعة أبطال القرن الخامس عشر. هى جان دارك التى قادت الجيوش الفرنسية وهى تلبس ملابس الرجال واستبسلت فى مقاومة الإنجليز والدفاع عن حرية وطنها حتى ردت أعداءها مدحورين.

وعثرت إنجلترا على ضالتها متمثلة فى فتاة فرنسيين ارتضوا لأنفسهم الضعة والسقوط حين حاكموا جان دارك وحكموا عليها بالإعدام حرقا بتهمة ارتدائها لباس الرجال.. وتمضى السنون أو بالأصح القرون وفى سنة ١٩٢٠ أى بعد ما يقرب من خمسمائة سنة على إحراق جان دارك اجتمعت الكنيسة الفرنسية وأعلنت أن محاكمتها باطلة وأنها ليست مجرمة وإنما هى قديسة من قديسات المسيحية، وأطلق عليها «عذراء أورليان» نسبة إلى اسم المعركة التى انتصرت فيها على الإنجليز ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هل يكون مصير د. أبو زيد الإعدام - كما افتى المرحوم الشيخ الغزالى - أسوة بسقراط أوجان دارك، والانتظار خمسمائة عام حتى يستعيد فى نفوسنا مكانه ومكانته؟!

وإذا كان هذا المشهد الحزين هو سمة محاكم التفتيش عبر التاريخ الإنسانى وتعاقب الحضارات القديمة والحديثة، فوراءه تيار ينتظم الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية والإسلام، هو التيار الأصولى الرجعى الذى كان دأبه فى كل العصور أن يحالف الطغيان والخرافة، ويحارب العقل والحرية وقد شهد الفكر الإسلامى منذ عصر الخلفاء الراشدين مذاهب ومدارس تصارعت واقتتلت فى فهم نصوص القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وتأويلها، حتى كفر بعضها البعض الآخر.

ولعل من أكثر هذه المذاهب شيوعا وانتشارا الآن هو مذهب أبو الأعلى المودودى وسيد قطب والخومينى.

و«المـــودودى» هو المنظر الأول للأصولية الإسلامية المعاصرة ومؤلفه المؤثر فى هذا الصدد عنوانه (الحكومة الإسلامية) وفيه يحدد خصائص هذه الحكومة. فالحاكم الحقيقى، فى هذه الحكومة هو الله، والسلطة الحقيقية مختصة بذاته تعالى وحده ويترتب على ذلك أن ليس لأحد من دون الله حق فى التشريع فجميع المسلمين ليس فى إمكانهم أن يشرعوا قانونا، وليس فى إمكانهم أن يغيروا ما شرع الله لهم. ولهذا فالقانون الذى جاء من الله هو أساس الدولة الإسلامية والحكومة التى بيدها زمام هذه الدولة لاتستحق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طاعة الناس إلا من حيث أنها تحكم بما أنزل الله، وتنفذ أمره تعالى فى خلقه.

أما **سيد قطب** فإنه يخلص إلى أن الإسلام إعلان عام لتحرير الإنسان فى الأرض من العبودية للعباد، وذلك بإعلان ألوهية الله وحده للعالمين. بيد أن هذا الإعلان لم يكن إعلانا نظريا فلسفيا، إنما كان إعلانا حركيا واقعيا إيجابيا. ذلك أن الذى يدرك طبيعة الإسلام يدرك منها حتمية الانطلاق الحركى للإسلام فى صورة الجهاد بالسيف. وهكذا يكون المطلق الأصولى مطلقا معاديا للعلمانية، معاداة دموية، بدعوى أن العلمانية هى نفى لسلطان الله فى مجالات الحياة برمتها.

وأخيرا يأتى **خومينى** ويجسد هذا المطلق الأصولى الدموى فى إيران فى عام ١٩٧٩، وذلك بتأسيس الجمهورية الإسلامية الإيرانية. وقد جمعت محاضراته التى ألقاها فى النجف فيما بين ٢١ يناير و٨ فبراير عام ١٩٧٠ وصدرت فى كتاب باللغة الفارسية عنوانه (الحكومة الإسلامية)، وهو يدور على ثلاث قضايا:

١ ـ الحاجة إلى ربط السلطة السياسية بالأهداف الإسلامية.

٢ ـ واجب الفقهاء تأسيس الدولة الإسلامية أو ولاية الفقيه.

٣ ـ برنامج عملى لتأسيس الدولة الإسلامية.

وعلى هدى ما تقدم فإنه يصح القول بأنه فى حين يذهب البعض إلى اعتناق «المطلق» فإن الآخرين يأخذون بمفهوم «النسبى» وبين هذه وتلك استعر الخلف واحتدم الخلاف.

ولعل أول ضجة أثارها هذا التيار فى مصر فى القرن العشرين تلك التى ثارت حول مؤلف عميد الأدب العربى الدكتور **طه حسين** سنة ١٩٢٦ «الشعر الجاهلى»، فقد رأى نفر من رجال الأزهر أنه يتطاول فيه على القرآن الكريم والشريعة الإسلامية، واتهموه بالكفر. لكن التحقيقات التى أجراها «**محمد بك نور**» أسفرت عن انتفاء القصد الجنائى، وانتهت إلى إصدار قرار بأنه لاوجه إذن للسير فى الدعوى. ولو قدر للتيار السلفى أن ينتصر فى هذه المعركة الأولى لأسدل الستار على فكر التنوير وعلى الاتجاهات العلمانية التى ترتب عليها فوز مصر بالاستقلال والديموقراطية، ومنع الملك من إقحام الدين فى السياسة. ولو قدر النصر للتيارات السلفية لكان مصير عميد التنوير مصير الدكتور **نصر ابو زيد**.

أما المثال الثانى فكان العام السابق على ذلك التاريخ، وهو سنة ١٩٢٥ حين أصدر **على عبدالرازق** مؤلفه «الإسلام وأصول الحكم» والذى عارض فيه فكرة الخلافة الإسلامية بمنطق علمى محمود، إلا أنه لم يصادف هوى **الملك فؤاد** الذى كان يحلم بأن يُرشح للخلافة الإسلامية، أو يرث عرشها من الخليفة العثمانى فى تركيا واتهم المؤلف بالخروج على مبادئ الإسلام، وحمل لواء الاتهام نفر من رجال الأزهر أيضا، وعقدت محكمة من شيوخه وقضت بحرمانه من شهادة «العالمية» التى كانت قد أهلته للجلوس كأحد القضاة الشرعيين وفصل من منصبه ثم مضت السنوات، ورحل الملك فؤاد، وخلفه الملك فاروق، ورشح **على عبدالرازق** وزيرا للاوقاف فى سنة ١٩٤٨ وحمل رجال الأزهر وهيئة كبار العلماء صك براءته والاعتذار عن الحكم السابق، وتقلد رحمة الله عليه منصب «الوزير»!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أما الواقعة الثالثة فقد جرت فى سنة ١٩٤٧ حين أصدر الكاتب والمفكر الإسلامى الأستاذ خالد محمد خالد كتابه «من هنا نبدأ» وأثار الحاقدون عليه الثوائر، بل وبادروا بإصدار الكتب ردا عليه وعلى رأسهم الشيخ الغزالى وخاب سعيهم حين أصدر المستشار حافظ بك سابق رئيس محكمة مصر الابتدائية قرارا بالإفراج عن الكتاب، وعول فى قراره على أسباب تعد ـ وبحق ـ درة من الدرر فى البلاغة والقانون على السواء.

أما قصة أو قضية الدكتور نصر ابو زيد أو بالأحرى مأساة الفكر التى جرت أحداثها والعالم كله يستعد لاستقبال الألفية الثالثة والعبور إلى القرن الحادى والعشرين، فإنها عبرت مراحل متعاقبة ومتلاحقة كان البدء فيها حين تقدم بأعماله وأبحاثه العلمية للترقى إلى الأستاذية بكلية الآداب بجامعة القاهرة وقدمت اللجنة العلمية بقسم اللغة العربية واللجنة العلمية بمجلس الكلية تقريرين اتسما بالعمق والشمول والإحاطة والنزاهة والتجرد، أوفيا فيهما على الغاية، وجاوزا حد الكفاية فى تقويم اجتهاداته وجهوده فى البحث والدراسة والتأصيل، ونفضا عنه أى غبار مثار حول تعرضه أو تعريضه بالقرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة بيد انه لما كان قد عرض فى البعض الآخر منها إلى من أطلق عليهم الوصف والكيف بأنهم «من المؤلفة جيوبهم» ورماهم بأنهم «اشتروا الذى هو أدنى بالذى هو خير «فقد تصافروا وتكاتفوا فى مجلس الجامعة لحجب الترقى، ووجدوا أذانا صاغية فانتقل الخلف والجدل إلى صحيفة الأهرام الغراء التى أفسحت صدرها وصفحاتها لكل الآراء، وكذلك الصحف التى ترفع رايات الحرية وانتصر الرأى الذى يبرئ التفكير من الكفر والتكفير.. ويسحق الضلالة ويرفع الهدى على مآذن الحرية ونصفة العقل ويعلى شأن التنوير ويرسخ فضيلة الاجتهاد.

وكانت هذه النصفة هى القشة التى قصمت ظهر البعير مما أسلس إلى أن يزج الجناح القانونى للإرهاب بالقضاء فى هذا المعترك. بيد أن محكمة الجيزة الابتدائية قضت فى دعواهم التى اتهموه فيها بالردة عن الإسلام وطلبوا التفريق بينه وبين زوجه وردت السهم إلى نحورهم فقضت بعدم قبول الدعوى لرفعها من غير ذى صفة ومصلحة . وهو ما يتفق مع صحيح القانون . إلا أن هذا التيار التتارى طعن فى هذا الحكم أمام محكمة الاستئناف التى ركبت متن الشطط، وجنحت فى قضائها فضلت الطريق، وضربت فى غير مضرب، وخلصت إلى سابقة غير مسبوقة، فاعتبرت التفكير كفرا، والاجتهاد والتأويل والتفسير ضلالا وتهجما على القرآن الكريم، ونكرانا للأحاديث النبوية الشريفة، وتساندت فى ذلك وانتهجت نهجا يثير العجب ويفجر الغضب، ذلك بأنها اجتزأت من أعماله العلمية بأربعة مؤلفات فى حين أن مؤلفاته وأبحاثه جاوزت العشرات. وكذلك فإنها إذ قرأتها فقد هوت إلى قراءة غير مبصرة بل وغير منصفة فاقتطعت من السياق ما لايتفق مع المساق. مسخت المؤدى والمغزى والمعنى نحلا وانتحالا بغية تشويه قصد المؤلف وما تغياه، وأزرت وأعرضت عما حرص على إيراده بأنه كأستاذ فى قسم اللغة العربية فإن محور بحثه وجوهر اجتهاداته يتعلقان بتخصصه فى علوم البلاغة والنحو والصرف والتفسير ويقتصران على هذه العلوم بل إنه فى مؤلف مفهوم النص سطر فى صدر صفحاته أن القرآن الكريم هو كتاب العربية الأسمى وفى كل مرة يذكر فيها اسم الرسول فإنه يتبعه بكلمه «ﷺ» إلا أن هذا الحكم وقد استبدت به رغبة جامحة فى مسايرة التيار جاوز

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصول القضاء وفروضه وسننه وقضى بإلغاء الحكم المستأنف واعتبر المؤلف مرتدا ورتب على ذلك التفريق بينه وبين زوجه .

وكذلك لم تكن مرحلة الالتجاء إلى المحكمة العليا - محكمة النقض - باعتبار أن رسالتها هى التحقق من صحة تطبيق القانون على الواقعة كما صار إثباتها فى الحكم. لم تكن أوفر حظا ذلك بأنها قضت برفض الطعون المقدمة فى هذا الحكم من المحكوم عليهما أو من النيابة العامة على السواء. ومن أسف أن هذا الحكم قد شابه من العوار وعابه من المناعى مايستوجب بطلانه بطلانا ينحدر به إلى درجة الانعدام. ومن ذلك على سبيل المثال وليس الحصر أنه تردى فى المهالك الآتية:

خالف المبادئ القانونية المستقرة فى خصوص سريان أحكام القانون الجديد متى تضمن أحكاما متعلقة بالنظام العام بأثر فورى ومباشر على الوقائع والمراكز القانونية القائمة وقت نفاذه ولوكانت ناشئة قبله. وقد خالف الحكم هذا المبدأ برفضه تطبيق القانون ٨١ لسنه ١٩٩٦ والذى ألزم جميع المحاكم وفى قمتها محكمة النقض بالحكم بعدم القبول إذا لم تتوافر الصفة والمصلحة المباشرة والقائمة والمحققة لرافعى الدعوى فى أى حالة تكون عليها، باعتبار أن هذه قاعدة من قواعد النظام العام.

كذلك فإن الحكم خالف قاعدة قانونية مطردة، وهى ضرورة الاستتابة قبل الحكم بالردة وترتيب التفريق بين الزوجين كأثر للردة وحالما أن محكمة النقض أرست ورسخت مبدأ أصوليا بأن استلزمت تحقق الردة أولا ثم تستلزم الاستتابة قبل إثبات الردة، وتكفى لوقوع الاستتابة بمجرد إقرار المرتد فى أية ورقة كانت بأنه مسلم دون حاجة لبحث الدواعى أو الأسباب وراء هذا الإقرار. وهذا المبدأ مستوحى من الحديث الشريف «أمرت أن أحكم بالظاهر والله يتولى السرائر» .

هذا إلى أن محكمة النقض قد تواترت أحكامها على تأكيد أن الاعتقاد الدينى من الأمور التى تبنى بها الأحكام على الأقوال بظاهر اللسان والتى لايجوز للقاضى البحث فى جديتها ودواعيها أو بواعثها، وأن النطق بالشهادتين كاف لاعتبار الشخص مسلما دون حاجة لاتخاذ أى إجراء آخر. فإذا أقر شخص فى طلب استخراج جواز سفر أو طلب إقامة بأنه مسلم يكتفى بذلك لإثبات عودته إلى الإسلام بافتراض ثبوت ردته، بالرغم من أن هذه المستندات غير معدة لهذا الإقرار .

ومع أن د. **نصر ابو زيد** قدم للمحكمة إقرارا موثقا يؤكد اعتزازه بإسلامه ويشهد بأن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، إلا أن المحكمة أغفلت هذا الإ قرار ولم ترد عليه وهو ما يعد إخلالا مفرطا بحق الدفاع.

كما أن دفاع الطاعنين قدم للمحكمة رأيا مكتوبا لفضيلة الأستاذ الدكتور **سيد طنطاوى** مفتى الديار المصرية آنذاك ، والإمام الأكبر وشيخ الأزهر حاليا، تضمن: «اتفق الفقهاء على أنه يجب قبل الحكم بالتفريق بين إنسان مسلم وبين زوجته، أن يناقش هذا الإنسان مناقشة دينية دقيقة ومفصلة فى معتقداته وفى مؤلفاته وفى جميع ما صدر عنه، أو اتهم به، لاحتمال رجوعه عما صدر عنه أو اتهم به، أو لاحتمال أن ما قاله يقبل التأويل الصحيح ولو من بعض الوجوه.

كما أكد القاعدة الأصولية التى أرساها الإمام **مالك** وتقضى بأنه لو كان فى القول تسعة وتسعون وجها للكفر ووجها واحدا للإيمان، يحمل القول على وجه الإيمان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومع ذلك أغفلت المحكمة تماما رأى الفقه والرأى الشرعى الذى قدمه فضيلة المفتى ولم تكتف بعدم الأخذ به، بل أعرضت عنه تماما ولم ترد عليه، وهو ما يخالف قواعد النظام العام، ويعتبر إخلالا جسيما بحق الدفاع.

بالإضافة إلى ماتقدم فإن الهيئة التى أصدرت حكم النقض بالتفريق بين د. **نصر أبو زيد** وزوجته خرجت عن حدود الولاية القانونية لمحكمة النقض حال نظر الطعن لأول مرة فبدلا من أن تحاكم الحكم المطعون فيه كمحكمة قانون، فإنها تردت فى ذات المهالك التى هوت بالحكم المطعون فيه وراحت تتسقط عبارات مقتطعة من السياق منتهجة ذات النهج الخاطئ للحكم المطعون فيه.

وفى إطار الموضوع الذى خاضت فيه الدائرة المخاصمة وبالرغم من عدم جواز ذلك، فقد أوردت أسبابا خلصت منها إلى تكفير د. **نصر أبو زيد** دون مناقشته شخصيا بواسطة أهل العلم والتخصص.

(١) فالقول بوجود القرآن فى اللوح المحفوظ هو قول كان محل خلاف شديد بين المعتزلة وأهل السنة، وثبتت دولة الخلافة الإسلامية فى مرحلة من مراحل الدولة العباسية قول المعتزلة بأن القرآن مخلوق.

(٢) والقول بأن القرآن «منتج ثقافى» هو اجتزاء لأقوال د. **نصر أبوزيد**. كما أن فهم المقصود من ذلك لايمكن أن يكتمل دون مراعاة لقوله «إن القرآن إلهى المصدر، بشرى اللغة والثقافة»، أى أن القرآن الكريم قد جاء من عند الله تعالى، وإن كان فهمه من جانب البشر يرتبط بفهمهم للغته العربية ومضمونها الثقافى، وهذا الفهم يتغير بتغير الزمان والظروف، وهو الشرط الجوهرى لصلاحية القرآن الكريم لكل زمان ومكان.

(٣) أما وصف القرآن بأنه تراث رجعى فإنه أمر يستدعى التفرقة بين القرآن باعتباره كلمة الله إلى البشر، وبين العلوم التى يضعها البشر. فمناقشة العلوم أو انتقادها هو نقد لما ليس إلهيا، أى نقد لاجتهادات البشر.

(٤) أما مهاجمة الشريعة فإنه أمر يتعلق بالتفرقة بين مصادر الشريعة الإسلامية أى القرآن والسنة الصحيحة وهى مالا ينكرها أحد، وفقه الشريعة، وهى أعمال بشرية جرى تيار سياسى معين على إنزالها منزلة مصادر الشريعة الإسلامية للتفرقة الواجبة بين المصادر الإلهية والاجتهاد البشرى الذى يحتمل دائما الخطأ والصواب.

(٥) أما بالنسبة لما ادعوه من إنكار د. **نصر أبو زيد** لوجود الملائكة والجن والشياطين واللوح المحفوظ والكرسى والعرش، فهذا فهم قاصر لما قاله د. **نصر أبو زيد** فى كتبه، حيث قسم الوجود إلى ثلاثة مستويات:

الأول: هو الوجود الحق المطلق وهو الوجود الذى تنفرد به الذات العلية.

والثانى: هو الوجود المادى العينى الذى تندرج فيه كل الموجودات والمخلوقات التى تقع عليها الحواس.

والثالث: هو الوجود الذهنى التصورى الذى يتضمن المخلوقات من الملائكة والجن والشياطين والكرسى والعرش واللوح المحفوظ وهى المخلوقات والموجودات التى تعز على الوصف ولكن يحيط بها خيال الإنسان وتختلف فيها التصورات من شخص إلى آخر.

ولم ينكر د. **نصر أبو زيد** نصوص القرآن والسنة الصحيحة وإنما اجتهد فى فهمها وتفسيرها، واستخدم فى اجتهاده التأويل المجازى وسبقه فى ذلك كثيرون منهم الإمام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد عبده والمعتزلة وأئمة التفسير فى فقه الشريعة الإسلامية.

وأخيرا وليس آخرا.. فإلى هؤلاء الذين يزعمون أن قضية او قصة الدكتور حامد ابو زيد قد قدر لها أن تجف الأقلام فى شأنها وتطوى الصحف فإن هيئة الدفاع تبادر إلى القول أن أبواب العدل مافتئت رحبة فسيحة عريضة متطاولة وكما أنه لايأس من رحمة السماء، فإنه لايأس من عدل القضاء.

إن الدليل والبرهان والحجة على تدفق حيويتها هى استمرار نبض الحياة وغليانها وإن توابع هذا الزلزال لن تقف عند حد، لأنها قضية الحق الطبيعى للإنسان فى التفكير والإبداع والاجتهاد والتجديد والتنوير.

إن أبواب العدالة مفتوحة على مصاريعها ونحن على موعد، ذلك بأنه:

فى ٢١/ ٨/ ١٩٩٦ أودعت هيئة الدفاع عن د. نصر أبو زيد التى تضم ١٦ محاميا من كبار المحامين وأساتذة القانون فى مصر تقريرا بمخاصمة المستشارين رئيس وأعضاء دائرة الأحوال الشخصية بمحكمة النقض، التى أصدرت الحكم فى ٥/ ٨/ ١٩٩٦، بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته د. ابتهال يونس ، وذلك طبقا لأحكام المواد ٤٩٤ إلى ٤٩٩ من قانون المرافعات.

كما رفعت هيئة الدفاع دعوى بطلان أصلية تطلب فيها بطلان الحكم الصادر بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته باعتبار أن الحكم باطل بطلانا مطلقا ينحدر به إلى درجة الانعدام، لأنه صدر من الدائرة بتشكيل باطل ومخالف لقانون السلطة القضائية. وقد تحدد لنظر الدعوى جلسة ١٤ أكتوبر سنة ١٩٩٦. أمام محكمة جنوب القاهرة الابتدائية.

وكذلك فقد أقاموا إشكالا فى التنفيذ ينصب على الحكم الاستئنافى باعتباره سندا للتنفيذ، وقد حددت لنظره جلسة ١٩٩٦/٩/١١ أمام محكمة الجيزة الابتدائية.

والجدير بالذكر أن حكم محكمة النقض الصادر بالتفريق بين د. نصر أبو زيد وزوجته د. ابتهال يونس موقوف تنفيذه بقوة القانون كأثر للإشكال المرفوع عن الحكم الاستئنافى - باعتباره السند التنفيذى - والذى لم يفصل فيه حتى الآن، ومحدد لنظره جلسة ١١/ ٩/ ١٩٩٦ أمام قاضى التنفيذ لمحكمة الجيزة.

وقد استند تقرير المخاصمة إلى أن أعضاء الدائرة التى أصدرت الحكم قد ارتكبوا أخطاء مهنية جسيمة مقترنة بسوء النية، وذلك لأن الحكم قد تضمن عدولا عن مبادئ قانونية مطردة لمحكمة النقض، مما كان يقتضى إحالة الطعن للهيئة العامة المدنية ليصدر الحكم بأغلبية سبعة مستشارين، أو الهيئتين المدنية والجنائية ليصدر بأغلبية أربعة عشر مستشارا. إن هيئة الدفاع فى هذه القضية تدرك تماما مدى ما تضطرب به نفوس المفكرين والمبدعين والفنانين وأصحاب الأقلام - حملة أعلام التنوير والإبداع - للحاق بركب حرية الفكر فى عالمنا المعاصر. وأنا على موعد معكم بأن الستار لن يسدل أبدا على العقل. وستظل الشموع مضاءة حتى لو كثرت الدموع وتكاثرت عليها الدروع. إن مصر التى نادى فيها إخناتون فى فجر الضمير بالتوحيد، وقاهرة المعز التى رفعت رايات الإسلام من مآذنها الألف واضطلع أزهرها الشريف والعلماء المستنيرون من أبنائه بنشر مبادئ الدين وتنقيتها من الشوائب التى اعتنقها البعض بالمخالفة لأصوله - مصر لن تسمح أبدا لدعاة إلغاء العقل واتباع الهرطقة والعودة إلى الظلام أن ينتصروا عليها. أما الزبد فيذهب جفاء وأما ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض.. والله يدافع عن الذين آمنوا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسن طلب

من الذى يتقدم ومن الذى يرتد؟!

لعل إحدى المفارقات المضحكة المبكية فى قضية **نصر ابو زيد**، هى أن القوى التى تريد أن ترتد بالمجتمع كله وبالحياة فى سائر مرافقها، إلى نمط البداوة القديم وإلى عقلية العصور الوسطى، هذه القوى التى تريد أن ترتد بنا إلى الوراء أربعة عشر قرنًا، هى التى حكمت على من يريد أن يدفع بمجتمعه إلى الأمام فيصير إلى حركة بعد سكون وإلى حيوية بعد جمود، بأنه مرتد يجب التفريق بينه وبين زوجه، ومن ثم فهو كافر يحق لأى صبى ممن يحملون السلاح باسم الدين أن يقتله دون أن يأثم فيه، بل لعله يؤجر كما افتى فقهاء الظلام!

وكان هؤلاء الظلاميين (المرتدين) حقًا، لم يكتفوا بهذا الحكم، فإذا بأحد كتّابهم ينشر مقالاً خبيثًا حول قضية الدكتور نصر، يشير فيه إلى أن الإسلام اتسع دائمًا للمارقين من أمثال **ابن الراوندى وابى بكر الرازى**، والإشارة واضحة هنا إلى تكفير **نصر** عن طريق وضعه فى سياق واحد مع **ابن الراوندى** الذى رفض القرآن وانكر الوحى جملة وتفصيلا لأن ما جاء به **محمد** إما أن يكون موافقًا للعقل عنده، أو لا يكون، فإن كانت الأولى فلدينا العقل نفسه، وإن كانت الثانية فلا حاجة لنا به، فهو فى الحالين مرفوض؛ وما قاله **الرازى** لا يخرج فى نتائجه النهائية عن هذا السياق!

ولاشك فى أن من يقرأ كتب الدكتور **نصر**، يستطيع أن يقف على جهل من يجرؤ على عقد هذه المقارنة الظالمة، أو على سوء نيته على الأقل، ذلك أن المصادر الأساسية لأفكار الدكتور **نصر** موجودة بوضوح لمن يريد أن يرى، لا فى تراث المارقين والمجاهرين بالكفر، بل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى تراث (المعتزلة) أو (أهل التوحيد والعدل) كما كانوا يسمون أنفسهم. والمعتزلة - لمن لا يعرف - فرقة كبرى من الفرق التى انقسم إليها المسلمون منذ القرن الأول الهجرى، بل لقد كان الاعتزال هو المذهب الرسمى للخلافة الإسلامية من عصر المأمون إلى عصر المعتصم، أى فى أزهى عصور التاريخ الإسلامى وأكثرها حيوية وأظهرها عقلانية. وتجب الإشارة هنا إلى أن رواة الحديث من أهل السنة حتى عند الشيخين (البخارى ومسلم) لم يجدوا حرجًا فى أن يرووا عن شيوخ المعتزلة، ما دام الإسلام يجمع كل الفرق فَيَعُمُّها كما عبر أبو الحسن الأشعرى.

ويكفينا الدكتور نصر متونة البحث والتنقيب والاستنباط فهو يعترف فى كتابه المهم (نقد الخطاب الدينى) بأنه يستلهم تراث المعتزلة وإن كان يعنى أنه يعيش على مشارف القرن الواحد والعشرين، وأنه ابن ثقافة تطورت فيها المعارف والعلوم وجدت فيها مناهج واستحدثت طرائق للنظر فى النصوص وتأويلهاعلى ضوء تطور علوم اللغة وما يرتبط بها؛ ولذا فمن الطبيعى أن يستعين الدكتور نصر بما يمكن أن تمده به الثقافة الحديثة مع ما يمكن أن تمليه عليه ضرورات الواقع المعاصر وهو يتصدى لتحليل الفكر الدينى ونقده، ولو لم يفعل ذلك لما كانت لكتاباته قيمة تذكر، ولأصبحت مثل غيرها من الكتابات التى تملأ الرفوف وتغطى الأرصفة فى كل مكان.

وإذا أردنا أن نقترب من فكر الدكتور نصر فى نقده للخطاب الدينى خاصة، لكى نتعرف على مدى إخلاصه للواقع الحى وعلى مدى ارتباطه بلحظته التاريخية، ولكى نرى فى الوقت نفسه مقدار ارتباطه بالتراث العقلانى فى الإسلام ممثلا فى فكر المعتزلة بشكل أساسى؛ إذا فعلنا ذلك وجدنا أول ما نجد تلك التفرقة التى يحرص الدكتور نصر على أن يقيمها بين الدين باعتباره مجموعة النصوص المقدسة الثابتة تاريخيًا من جهة، وبين الفكر الدينى باعتباره مجموع الاجتهادات البشرية التى تعمل على فهم تلك النصوص وتأويلها واستخراج دلالتها من جهة أخرى، وتدلنا هذه التفرقة على التمييز بين عنصر الثبات فى الدين وعنصر التغير والاختلاف - من عصر إلى آخر - فى الفكر الدينى، فلكل عصر ثقافته التى يتحدد مستواها بمدى التطور العلمى والعقلى الذى يحرزه الإنسان فى تطوره المستمر، والمثال الناصع الذى يسوقه الدكتور نصر فى هذا المقام، هو تفسير ابن عباس لصوت الرعد بأنه (ملَك يسوق السحاب بمقلاع من فضة)، هذا التفسير هو ابن الثقافة التى كانت سائدة فى القرن الأول، وسيصبح الأمر مضحكًا بعد أن عرف الإنسان أسرار البرق والرعد، بل واستطاع أن يغزو الفضاء، أن يظل متمسكًا بمثل هذ التفسير.

يوقفنا هذا المثال على أن التأويل جهد بشرى ينتمى إلى مجال الفكر الدينى لا إلى الدين نفسه، وإذا كان لنا أن نرفض اليوم تفسير (حبْر الأمة) لأنه لا يصمد أمام حقائق العلم المعاصر، فكيف لنا أن نقبل اجتهادات غيره من رجال الفكر الدينى الذين إذا جودلوا فى آرائهم راحوا يحتمون خلف النصوص الدينية فى محاولة لإضفاء القدسية على اجتهاداتهم؛ بل يوحدون بين الدين والفكر الدينى أى بين الواحد والمتعدد، بين الثابت والمتغير؛ وهم فى نظرتهم إلى النصوص المقدسة، يؤكدون على المصدر فحسب، فلا يثبتون بذلك إلا إلهيتها، ولكنهم

لو وضعوا الإنسان - الذى توجهت إليه هذه النصوص الإلهية - فى الاعتبار، لما تحجرت رؤاهم وجمدت افكارهم.

لا جدال إذن فى إلهية النصوص المقدسة عند الدكتور نصر، ما دمنا نتكلم عن المصدر؛ ولكننا لا نستطيع ايضًا أن نغفل المستقبل او (القارئ) كما يقول المصطلح الحداثى، النص الدينى إذن رسالة موجهة إلى مستقبل، وهذا المستقبل هو الإنسان الذى هو مقصد الوحى وغايته، فإنسانية النص على هذا هى الوجه الآخر لإلهيته بمعنى أن النص الإلهى إنما يكتمل بالفهم الإنسانى له، وإلا بقى مستغلقًا على البشر وتحول إلى شفرة إلهية لا يمكن حلها إلا بإلهام صوفى خاص، فيبدو الله بذلك، كأنه يكلم نفسه ويناجى ذاته، وتنتفى عن النص حينئذ صفات الرسالة والبلاغ والهداية.

النصوص الدينية المقدسة إذن بشرية بهذا المعنى، أى بحكم ارتباطها بالفهم الإنسانى الذى ينتمى بدوره إلى اللغة الذائعة والثقافة السائدة فى فترة زمانية محددة، وعلى ذلك تكون هذه النصوص تاريخية بهذا المعنى ايضًا، أى بمعنى أن دلالتها لا تنفصل عن النظام اللغوى الثقافى، لأن مرجع التأويل إنما يعود فى النهاية إلى اللغة ومحيطها الثقافى.

من هذا المنطلق، يصل الدكتور نصر إلى تحديد ثلاثة مستويات للدلالة فى النصوص الدينية، أولها الدلالة المقصورة على الشاهد التاريخى، ومثالها الآيات التى تتحدث عن العبيد ونظام الرق، فهذه الآيات جميعها وما يترتب عليها من أحكام، ينبغى أن تفهم فى حدود الشاهد التاريخى الذى لا يصح أن ينسحب على حياتنا المعاصرة بعد أن استقر الآن مبدأ المساواة فى الحقوق والواجبات بغض النظر عن الدين واللون والجنس، غير أن الفكر الدينى المعاصر لا يزال يتمسك بـ (ما ملكت أيمانكم) حتى فى بعض الكتب التى تصدرها وزارة التربية والتعليم، وما يصدق على نظام الرق يصدق أيضًا على نظام الجزية الذى لا تزال بعض فصائل الفكر الدينى تصر على ضرورة فرضه على المواطنين الأقباط!

أما الدلالة الثانية فهى الدلالة القابلة للتأويل المجازى، ومثالها الآيات التى تتحدث عن الجن والعفاريت والشياطين؛ وإنه لمن المخزى أن نظل مصرين على الفهم الحرفى لهذه الآيات ونحن فى هذا العصر الذى حقق فيه العلم ما حققه على ظهر الأرض وفى باطنها أو بين أجواز الفضاء. ويرى الدكتور نصر أنه إذا كان معاصرو القرآن قد فهموا هذه الآيات حرفيًا، فإن هذا الفهم لا يلزمنا؛ بل إنه يسوق إلينا بعض الأمثلة الدالة على فساد الفهم الحرفى وسوء المنقلب الذى يمكن أن يقود إليه، ومن ذلك فهم اليهود الحرفى لآية (القرض الحسن)، مما دعاهم إلى القول بأن الله فقير وهم أغنياء!

أما الدلالة الثالثة فى النص الدينى، فهى تلك القابلة للاتساع على أساس (المغزى) الذى يمكن استنباطه من السياق الثقافى الاجتماعى الذى تتحرك فيه النصوص؛ وفى هذه النقطة فإن الدكتور نصر يعتمد على التمييز بين (المعنى) من جهة، و(المغزى) من جهة أخرى، فالمعنى «يمثل المفهوم المباشر لمنطوق النصوص الناتج عن تحليل بنيتها اللغوية فى سياقها الثقافى، وهو المفهوم الذى يستنبطه المعاصرون للنص من منطوقه، وبعبارة أخرى يمكن القول إن المعنى يمثل الدلالة التاريخية للنصوص فى سياق تكونها وتشكلها، وهى الدلالة التى لا تثير كبير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خلاف بين متلقى النص الأوائل وقرائه، ولكن الوقوف عند دلالة المعنى وحدها يعنى تجميد النص فى مرحلة محددة وتحويله إلى أثر أو شاهد تاريخى». أما المغزى، فهو وإن كان «لا ينفك عن المعنى بل يلامسه وينطلق منه، فإنه ذو طابع معاصر، بمعنى أنه محصلة لقراءة عصر غير عصر النص».

المغزى إذن يرتبط بالمعنى من جهة، ولكنه يرتبط من جهة أخرى بالواقع المعيش، وهذا هو الذى يجعل المغزى متحركًا بالضرورة، فى حين يبقى المعنى على ثباته النسبى.

ويصل الدكتور **نصر ابو زيد** من خلال هذا المجال الدلالى الثالث، إلى اجتهادات خاصة تتعلق بمساواة الأنثى بالذكر فى الميراث، طالما أن النص الدينى خطا خطوة إلى الأمام فجعل لها نصف حظ الذكر بعد أن كانت محرومة قبل الإسلام، وهو يستند فى ذلك إلى المغزى الذى تنطوى عليه الآيات التى كرمت المرأة وانصفتها، وإذا كان هذا الإنصاف لم يأت كاملا، فإنه يصح هنا أن ننظر إلى فكرة التدرج التى أخذ بها النص فى مواضع أخرى، غير أن الفكر الدينى المعاصر يقبل التدرج حين يكون الأمر متعلقًا بتحريم الخمر، أو محاربة نظام الرق، ولا يقبله فى مسألة الميراث!

إن الخطوط العامة لمنهج الدكتور نصر فى التأويل، ليست جديدة كل الجدة، اللهم إلا فى اعتمادها على الثقافة النقدية الحديثة خاصة فى مجال علم التأويل (الهيرمنيوطيقا) ونظريات القراءة، ذلك أن فكرة التأويل بما هى منهج، تقوم من ناحية على أن المسكوت عنه فى النص لا يقل أهمية عن المصرح به، ومن ناحية أخرى على ثنائية الحقيقة والمجاز، وهو المبدأ الذى قامت عليه فكرة التأويل لدى المعتزلة، فحين يجدون فى القرآن «يد الله فوق أيديهم» يفسرون اليد على أنها مجاز يدل على مطلق القدرة، وذلك رغبة منهم فى التنزيه وتجنبًا للوقوع فى تشبيه الله بالإنسان على نحو ما فعل المشبهة من أهل السنة حين قالوا: هى يد، لكن ليست كالأيدى. وهذا هو ما فطن إليه بحق الدكتور **حسين مروة** حين رأى أن جهد المعتزلة يخدم الايديولوجيا الإسلامية ويدعمها بتركيزه الشديد على التوحيد الخالص والتنزيه المطلق.

وحين انطلق الدكتور **نصر ابو زيد** من أرض الواقع وهو ينظر فى تأويل النص، كان كذلك سائرًا على درب المعتزلة، الذين آمنوا بأن القرآن مخلوق، وكان أحد أدلتهم على ذلك ما ورد عن الناسخ والمنسوخ فى القرآن، إذ كيف يكون القرآن ازليًا أى قديمًا، ثم يطرأ عليه التغيير بالنسخ، وهذا المبدأ نفسه هو الذى اعتمد عليه الدكتور نصر مع مبدأ آخر مهم هو (أسباب النزول)، فإذا كانت هناك مواقف وأحداث واقعية وراء كثير من آيات التنزيل، فلابد أن يكون القرآن حينئذ حادثًا، أى مخلوقًا بلغة المعتزلة، أو لابد أن نقر بأولوية الواقع على الوحى بلغة الدكتور نصر.

لم يذهب الدكتور نصر إذن بعيدًا فى شطط القول وهو يعتمد على العقل ويسترشد بالواقع الحى فى تأويله الذى أفاد من ثقافة العصر ونظر إلى حاجات الناس. هو إذن امتداد حى فاعل للتراث العقلانى المستنير فى الفكر الإسلامى، وخاصة تراث المعتزلة، فإذا طلع علينا من يحرض عليه بأن ينسبه إلى ابن الراوندى، وجب أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نوقفه عند حده ونكشف عن دوافعه التى لا يمكن أن تنطوى إلا على الشر. بل ويجب هنا أن نشير إلى أن الدكتور نصر لم يذهب إلى أخر الشوط فى استلهام التراث العقلانى فى الفكر الإسلامى، فهو لم ينكر الخلود فى الجنة او النار كما فعل جهم بن صفوان مثلا، ولم يقل بأن القرآن غير معجز فى ذاته لأن العباد يستطيعون أن يأتوا بمثله ويأجود منه كما قال النظّام؛ إلى أخر هذه الاجتهادات التى يغص بها التراث العقلانى فى الإسلام، دون أن ينهض لهم من يرميهم بالكفر إلا على سبيل رد الفعل.

وتبقى قضية الدكتور نصر بعد هذا كله، أكبر من أن تكون مجرد حكم قضائى أصدرته إحدى المحاكم، فالقضاة سبقهم أساتذة فى الجامعة، وأحاط بهم محامون ووكلاء نيابة، وحدًا بالقافلة كتاب وخطباء مساجد، ولا يمكن إلا أن يكون هؤلاء عصبة فى مسيرة واحدة تولى وجهها صوب الماضى وتتنكر للمستقبل، مادامت مصالحها ومآربها مضمونة بشرط السعى بهمة إلى الوراء.

إن المعركة التى يخوضها الدكتور نصر الآن فى مواجهة كهنة الغيب وجحافل الظلام، ليست معركة بسيطة عابرة، فالتاريخ يعلمنا أن مثل هذا النوع من المعارك لا يحسم إلا عبر قرون من الصراع الطويل، ويعلمنا أيضًا أن الضحايا فى هذه المعارك يكونون دائمًا من أنصار العقل ودعاة الحرية وأصدقاء الإنسان، وفى تاريخنا صفوف بعد صفوف من هؤلاء الضحايا الشهداء بدءًا من الجعد بن درهم وجهم بن صفوان والحلاج والسهروردى وغيرهم ممن قُتلوا بغيًا، إلى فرج فوده وغيره ممن صودرت أعمالهم وحوكموا وسجنوا وأوذوا فى حياتهم وأرزاقهم، وهى قائمة طويلة تضم فى تاريخنا المعاصر طه حسين ، وتضم محمد أحمد خلف الله صاحب (القصص الفنى فى القرآن)، وحتى أمين الخولى الذى أشرف على رسالته فحرم من الإشراف على الرسائل، وتضم أيضًا صادق جلال العظم صاحب (نقد الفكر الدينى)، الذى حوكم وصودر كتابه عام ١٩٦٩. لأنه أراد أن يقف ضد سائر أنواع التوفيق بين الدين والعلم، فالدين فى رأيه مجرد بديل خيالى للعلم؛ فمثلا قصة الخلق وسقوط آدم كما وردت فى الكتب المقدسة، ليست سوى رؤية أسطورية إذا ما قورنت بالتفسير العلمى لنشأة الحياة على الأرض.

نحن نعلم أنها معركة غير متكافئة، لأن المفكر يخوضها وليس معه غير عقله وقلمه، فى مواجهة السلطة بجلاديها وسجانيها وسائر زبانيتها، ولا ضرورة هنا للتمييز بين السلطة الدينية والسياسية، فهما فى النهاية متلازمتان متكافلتان كما تعلمنا حقائق التاريخ.

وعلى الرغم من أننا نعلم أن المعركة غير متكافئة، وأن التاريخ قد يحتاج إلى عقود، وربما إلى قرون قبل أن ينصف ضحايا الفكر والإبداع ويلقى بسدنة الظلام إلى قاع النسيان، فإن علينا أن نمضى فى طريقنا المرسومة، ولابد فى النهاية من أن تنتصر الحياة وتظهر إرادة الإنسان العاقل، على كل من يقف فى طريقها، وإلا فمن الذى يصدق أن أوروبا التى كانت إلى بضعة قرون تفتش ضمائر العلماء والمبدعين وتقييد المرأة بحزام العفة وتبيع صكوك الغفران؟! نراها الآن تحمل مشعل العلم وتقود ركب الحضارة .

بدايات

(١) مُفْتتَح

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

انا الآن أبحر فى لغة
لم تكن لغتى
وأخرج من لغةٍ لم تعد لغتى
تخفّفتُ مما . ملكتُ.
واثقل ظهرى
وشلّ لسانى
فلم يكن الصوت صوتى
ولا مفردات البيان بيانى
ولكنها صدْمة اللغة الكاشفة
اكان الذى كنْتهُ..

غيْرَ ما صوّرت ذات نفسى لنفسى

وحين تكشّف عنى القناعُ

انكشفتُ،

تحركنى الدهشة الواجفة

وتسقطنى الكلمات على افقٍ لا يُحَد

بعيد المدى

لم يكن ذات يوم مدايَ،

ولا وجهتى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

(٢) مُنْحَنى القوس

هل انتهى كما بدأتُ؟

أنتِ أنتِ منحنى القوسِ

وأنتِ الدائرة؟

وهل هناك ما تزالُ

نجمةُ الشمالِ فى مكانها؟

من شرفة البيت الذى

كان سياجهُ المأوى

وكنتِ الذاكرة؟

تلفحنى بردوةُ الوقتِ

قريبٌ من يدى بابُ السماءِ

قابعٌ فى عُشّه المقرورِ

عصفور الليالى الماطرة

هذا عويلُ الريحِ

والأشجار تعْرى

والنخيلُ ينحنى..

وبحّة الناىِ الذى كنت أظنّه ابتدا

فهل لديكِ ما يصونُ الهاجسَ الذى تبدّدا؟

يُرمّم القلبَ الذى

تنوشه الملامحُ المغادرة؟

من قبل أن يبتلع السعيرُ

فى عُشبِ الجروح الغائرة

من قبل أن يشتعل الفضاءُ

بالذكرى..

ويخفت الصدى!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نعيم عطية

طلبت أن ينقذك

اليوم نهضت مبتهجاً استيقظ بداخلي أمل ظننت من قبل أنه ما عاد له في عظامي وجود . عرفت أنك لازلت تذكرني، وأنك لم تتخل عني. نهضت مبتهجا . ماعاد يعنيني الفحيح ولا الصليل من حولي . تناولت سيجارا ورحت أدخن وفي المساء لعبت دورا من الشطرنج ربحته، بعد أن فقدت أثمن القطع حتى الملك كدت أفقده، لكن الأمل شيء عظيم فظيع، يجعلك تحارب حتى المعارك الخاسرة، وإذا بك في النهاية تكسبها .

طلبت أن ينقذك لكنك نسيت أنك فتحت أبوابك على مصاريعها لعدوك، حتى أنشب فيك ذلك العدو أنيابه ومخالبه، وتصرخ الآن طالبا معجزة، طالبا أن ينقذك ألا ترى أن الأوان فات على المعجزات التي من هذا القبيل؟ كن منصفا لعدوك اعترف، وفكر بطريقة أكثر واقعية .

في لحظات كثيرة تمنيت أن أجيء إليك، وها أنا جئت أطللت من الباب . اقرأتني تحية الصباح، على غير عادتك . رشفت رشفةً من قد حك الورقي. أزلت بلسانك الوردي قطرة من القهوة علقت بحافة شاربك السفلي التي تظل شفتك العليا، بل شفتيك سألت هل بالإمكان؟ قلت لا أدري يجب أن تسألها. فسارت ولكن هل عادت قلت أمين التفت إلى باب الغرفة التالية، وسألتني وأنت متى ستجهز؟ قلت حالاً . ساعتين على الأكثر، ويكون كل شيء جاهزا .

ومضيت في الممشى الذي تتراص الأبواب المفتوحة على جانبيه إلى مالا نهاية .

ربما لتصل إلى آخره، ثم تنزل الدرجات إلى دور سفلي. أو ربما كي تسأل ذات الأسئلة عند باب آخر من تلك الأبواب اللانهائية أوربما كي تقبع كعادتك في ركن من الأركان متربصاً لمن لا أدري، ولا لماذا أيضا لا أدري .

من أحد الأبواب هناك أتاني الصوت والحوافز؟ ثم سريعا جاء ردك. القاعدة عدم جواز الجمع عاد الصوت يسأل والمشغولات الفضية؟ وعاد صوتك من تحت شاربيك ولا شك يجيب سوف تتركها . هذا أمر . وتعالت خافتة من الأخر همهمات الاحتجاج دون أن ترقى إلى حد الجهر أو الإفصاح بشيء.

حذار لا تجرب من جديد . كل شيء هناك مات حتى الشجر يفرز بالنهار كربونا، والموج أضحى مثل تجاعيد على جبهة عجوز، كل شيء هناك تحجر حاولت كثيرا أن تهرب من الفكرة، وأن تطردها عن دماغك في البداية يبدولك الأمر جذابا، تنبهر وتبدى إعجابا، ولكن كلما مضيت تتأمل التفاصيل فتر حماسك، وتبدد فرحك، وأحسست في النهاية أن الأمر كان مجرد خداع مثل سائر الخدع الأخرى .

تعال إلى مقعد أكثر طراوة .

هنا الثعابين في هيئة صلبان، والمسمومة منها تتشابك .

ألم تحضر بعض الصور الخليعة؟ ولا الكتب البذيئة؟

كانت ستروج هنا، هنا في كل مكان تروج، حتى هنا، بل وعلى الأخص هنا. كان سيكسبك هذا شعبية كبيرة فيقبل عليك العديدون يطرقون بابك، مترددين إليك، كي يتوصلوا إلى طلبتهم .

طرق الباب حتى لو تصنعت أنني لا أسمع، فسوف يفتح الباب بعد قليل مرحبا بالقادم، مرحبا، انتظرتك منذ أمد طويل. وها أنت جئت . ليس لي ما أقوله ... لماذا تأخرت في المجيء ؟. هذا عتاب وترحيب اجلس اجلس أزح تلك الكتب من على الكرسي هناك، واجلس دعنا نتحاور قليلا ونتشرثر. ألا تريد؟ ليس لديك وقت؟ حسنا دقيقة سوف أرتدي معطفي، وأجيء معك لديك إذن بالقبض؟ مجرد سؤال متأكد أنت من سلامته؟ أليس في الاسم أو العنوان خطأ أو لبس؟ أعرف أنك لا تسهو، ولا تخطئ ليس لديك وقت جوادك تركته على قارعة الطريق، ولا تريد أن تتأخر؟ لماذا ياأخي، لم تصعد به إلى هنا؟ كنت ستكرمه ببعض العليق من ورق الكتب تريدني أن أصمت؟ تتعجلني؟ تريدني أن أنزل معك كما أنا؟ حسنا، فلنذهب كما ولدتني أمي أنا جاهز. تضحك ضحكتك الجهمة، وتقول قليلون من تجدهم جاهزين للنزول معك؟ كلا، ياصديقي، قلت لك أني كنت أعجب لتأخرك في المجيء، حتى أنه في لحظة خطر ببالي أنك ربما لن تجيء وكدت أطفئ الشموع، وإلى فراشي أهجع حتى الصباح . هيا ، إذن ننزل . اطفئ أنت الشموع والحق بي هاك المفتاح، اقفل به الباب، وتعال .

ها أنا إليك جئت . تقول إنك منحتني أغلى شيء. إذن ماذا تريد مني، وأنت في أي لحظة، تستطيع أن تنتزع مني مامنحت؟ ها أنت تذهب بي كي تنتزعه مني . ثم بعد ذلك - وليس قبل ذلك - يبدأ التحقيق .

كل يوم يفتحون حقيبتك يقلبون محتوياتها ينظرون في كل الأركان، ويدسون أصابعهم ثم يعتذرون إليك، ويغلقونها، ويعطونها لك. ولكن بداخلك إحساسا بأن ذلك لن يحدث يوما، ولن تعاد إليك حقيبتك، ولذلك فأنت حتى لوسهى عليهم أن يفتحوها تفتحها لهم، وتصر على تفتيشها. نظراتك إلى عيونهم تسأل أهذا سيحصل اليوم؟ ويأدب يردونها لك دون

تفتيش. وتمضى تدخل إلى حيث كتب عليك أن تقضى بقية يومك، إلى جوار شباك لا يطل على شىء تنظر إلى الخارج من وراء زجاج ليس قابلا للفتح، ولا للكسر أيضا .

عندما يحتاجون إليك يؤدون أمامك حركات بهلوانية، فإذا ماقضيت لهم حاجتهم، تجاهلوك، وما عادوا يلتفتون إليك، حتى لو وقعت على الأرض، وتلفت حولك، علّك تجد من يقيلك من عثرتك، أعرضوا عنك وأشاحوا حقا، لا أحد . لا أحد .

لم يبق لخلاصى، سوى القليل، بل القليل جدا، لكنى أتشبث بهذا القليل، حتى أستحق من جديد الرحمة .

وعندئذ ستتحقق المعجزة .

هذه الشوكة الصغيرة التى بقيت لك، تعهدها حتى تضحى رمحا قويا، تطعن به التنين فى أحشائه، وتقضى عليه .

ربما أفلت من قبضته. ربما. عندئذ سوف تلعب لعبة النهاية من جديد إنها حقيقة، يامن تتشبث بالحقيقة . إنه جاء لزيارتك ليلة أمس .

شعرت بالرعدة تجتاح الجسد، وكأنك فى كابوس صرخت حتى قفزابنك الراقد على السرير الذى بجوارك، وزغدك فشعرت بالألم فى ضلوعك من تأثير أصابعه الدقيقة النحيلة .

قلت : أى !

واستيقظت .

تنفست الصعداء وزايلتك القشعريرة التى دفعتك إلى الصراخ مبهور الأنفاس، ولكنك كنت متأكدا أنه جاء، وغمرك من أخمص قدميك إلى كل شعرة من شعر رأسك الأشيب، كما تجتاح الموجة صخرة فى البحر وتغمرها . ثم تعود فتنحسر عنها تاركة على أديم الصخرة بللها.

أجل، جاء لزيارتك ليلة أمس أنت متأكد من ذلك . إنها حقيقة .

أجاء يطمئن على عبد من عبيده، ينفث فيه من أنفاسه؟

ولكن .. هل أنت تريد أن تكون تابعاً له، حقا؟ إذا كنت قد كففت عن الإيمان، فهل يعنى ذلك أنك انتويت أن تنضم إلى صفوفه؟

« كلا »

انا لا أريد أن أنضم إلى أحد . لا أريد أن أكون تابعا لأحد. أريد أن أكون لعقلى وحده « لا سلطان لأحد على

هل ينحدر بك الحال إذن إلى أن ترفض الخضوع ابتداءً، وتنفضَ عن قدميك الأغلال، لتمضى فتتردى فى فخ أشد إحكاما؟

إنه بحسب ما وصفته الأساطير، صار ماصار عليه، بعد أن كان من الأتباع المبرزين، لأنه تمرد وقال لا ولكنه عند ما قال هذه اللا قالها كما ذكرت تلك الأساطير ليس لوجه الله، بل من أجل ان يتبوأ العرش، ويستولى عليه، منتزعا إياه من صاحبه .

بينك وبينه على أى حال اختلاف جذرى . انت لا تريد أن تخضع، كى تسترد قدرتك على البحث عن الحق، ولا تريد مثله أن تكون زيوس أو تنصب نفسك مقام أى ملك أو إله .

إنك تريد، وإنى على ذلك أجزم، تريد فحسب أن تعود لتبحث عما تريد أن تبحث عنه، عما هو جدير بالبحث عنه، عما بغير البحث عنه لا يضحى للحياة هوية أو مذاقاً أو معنى .

أما هو .. فلماذا زارك ليلة البارحة؟ هل يعتقد أنك أصبحت له؟ هل وهنت جذورك، وتخلخل ارتباطك بتربتك، ولهذا يريد أن يقتلعك منها، ويلقى بك إلى زكيبته، زكيبة العظام النخرة؟ ربما اعتقد هو ذلك .

أما انت، فسوف تقول له بدورك كلا، بل وألف كلا فقد طرحت عن كاهلك هذه الأكذوبة الكبيرة التى هى هو هل طرحتها عن كاهلك إلى الأبد، حقا؟ أعرف كم هى صعبة ومحزنة هذه الانتفاضة، وهل أضحى هناك ماهو سهل؟ .

أين أنت، يامخلص؟ أين أنت؟

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

في العدد القادم من إبداع

أحمد بهاء الدين

في حديث ينشر لأول مرة

عبد المنعم رمضان

عشرون ألف قتيل وبلند واحد

عندما فاجأنى عباس بيضون: «أنت ماخوذ بالمدرسة العراقية فى الشعر ومرتبط بها» لم تظهر على قلبى امارات الدهشة، ولم أشأ أن أعلق، لم أشأ أن أصوِّب عبارة عباس، فقد كانت محشوَّةً بكثير من الصواب، أذكر أننى فُتنت بالجواهرى، وفُتنت بسركون بولص، وفُتنت بينهما، وبلند الحيدرى واحدٌ ممن كانوا بينهما، ولكن عندما مات قلت فى نفسى: مات بلند، مات الثور المجهد، وعاد لينام فى بطن الطاحونة.

قرأت بلند للمرة الأولى قرب نهاية دراستى الجامعية، لم يكن اسمه يتردد كثيرا فى أحاديثنا، ولم تكن قصائده تتردد، كنا فى أتون الانشغال بما حولنا، فى أتون رغبة التغيير كى ينصلح العالم، وكان بلند أكبر منّا جداً، كان يدرك أن ما نطلبه هو ما لا يبلغه سيزيف، لذا كانت سفينته تتحرك إلى الداخل، كنا نتشظى ونتعلق بالشعراء المسكونين بالشظايا، وكان رغم حزنه، رغم اضطرابه، متماسكًا إلى حد كبير، أذكر أن كتابةً كتبها مارون عبود، أظنها كانت عن خفقة الطين، هى ما نبهنى إلى شعر بلند، ومع أن مارون ليس المصباح الذى أحببت أن أرى الأشياء تحت ضوئه، إلا أننى وصلت إلى بلند ومخلاتى مملوءة بتراب كثير، كانت مرارتى مع عبد الوهاب البياتى قد بلغت حدّها العالى، حدّها الأقصى، وكان إدراكى لمكانة السياب الأعلى بين زملائه قد بدأ يشف عن أن آلات السياب تدور فى أغلب الأحيان بزيت متسرِّب من خزان الإرث الشعرى، هل كان ذلك سببا لبروز اسم بدر ضمن ثقافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعرف جيّدًا طريقها إلى الثورة الناقصة، لم يكن بلند فى الحقيقة بعيدًا جدًا عن الأصولية الشعرية، ولكنه الشاعر الذى لم يشأ أن يتعلم أبدًا كيف يصرخ بصوت عالٍ، الذى لم يشأ أن يتعلم أبدًا أن ينوب عن الجموع، أن يكون وكيلها، الذى لم يشأ أن يلبس مسوح الثائر والهدّام والنبى والمحرض، كانت ملابسه مصنوعة دائمًا من نسيج الوقت الضائع لأنه أدرك ومنذ وقت مبكر، أن قيمة الحدث ليست فى قربه الزمنى منه، أو فى بعده الزمنى عنه، بقدر ما تكمن قيمته بالعمق الذى أعطاه إياه وعيه بالحدث، كان يدرك أن الحادثة تاريخية أما الوعى فعنصر لا تاريخى، وبالتالى لابد أن هناك ما يدل على زمن متداخل غير قابل للتجزئة يرتبط بالوعى، أذكر أن دهشةً ما أحاطتنى بعد قراءته، فشعره لم يمنحنى الكثير من بيانات بطاقته الشخصية، ولم أعرف أبدًا أنه عراقى كردى مارس الملاكمة فى شبابه، وأدار مقهى يلتقى فيه المبدعون المثقفون فى شبابه أيضًا، لم أعرف أبدًا أشياءً كهذه إلا عبر وسائط ليس بينها شعره نفسه، هل من واجب الشعر أن يدل على هذا؟ أيًا كانت الإجابة، كان أغلب الشعر العربى حول بلند يدل على ما يشبه هذا، وكان بلند لا يفعل، هل عدم خضوعه للحادثة، عدم خضوعه للخارج، هل انشغاله بزمن لكل الأزمنة هو ما طغى عليه وجعله لا ينجذب إلى كتابة مشهد المكان، وهل كتابة الهوية الإنسانية فاتت عنده كتابة هوية العِرقْ، هوية النسب؟.

يمكننا وبقليل من الصبر أن نرى بلند وهو ينفصل عن القطيع الفعّال ليمشى وحيدًا، كان القطيع الفعّال قد شرب كثيرًا من آبار الرومانسية الشعرية ـ المصرية تحديدًا ـ وكان الكثير من بخار أنفاس القطيع، خاصة عند سعيه الأول المحموم، يذكّر بأنفاس على محمود طه غالبًا وإبراهيم ناجى أحيانًا يذكّر حتى وهو يصبّ عصارته فى إناء جديد الشكل، إناءٍ سيغيّر طعمَ العصارة فيما بعد، لكن بلند الذى يحب أن يمشى وحيدًا، وبطيئًا، كان يدمن النظر فى أعماقه، فى جحيمه الأسود، فى شهوانيته، ليلتقى كما لاحظ كثيرون بإلياس أبى شبكة، وليلتقى بعد ذلك بنفسه، ولتصبح رغم ذلك واقعيته أكثر صدقًا من واقعيتهم، كان القطيع الفعّال فى سعيه الأول المحموم وقبل أن يتميز، فيتفرق، ينكفئ على شواهد الأسطورة، ويستنطقها، ويتهوّس بها ليصنع هذا النوع من الرؤيا، من النبوءة، من السقوط فى الحاضر هذا النوع من الالتباس، لكن بلند الذى يحب أن يمشى وحيدًا وبطيئًا، لم يشأ أن يعتمد هذه الآلة، راها أيضًا وكأنها آلة من آلات الجموع، قد أذكر قصيدتيه سميراميس، وبرومثيوس فارى أنهما تؤكدان إصراره على عدم اعتماد هذه الآلة، تؤكدان احتفاظه بحق السعى وراء شعر عارٍ إلا من الشوك والعشب الذى ينمو فى الأعماق، صحيح أن حوارا عبر الأبعاد الثلاثة جاء كخاتمةٍ لرحلةٍ امتلأ فيها شراعه بالهواء الصافى، وصحيح أن شعره بعد حوار عبر الأبعاد الثلاثة كان يدل على شراع ارتخى كثيرًا ليس لأن الهواء اتسخ، ولكن لأن الهواء قلّ، والرياح اتجهت إلى مدار آخر، ولكن الصحيح أنه فى كل شعره ألح على الاقتصاد فى اللغة، ليس كشحيح، ولكن كيتيمٍ يعلم أن أمه الغنية لن تضن عليه ويخجل أن يأخذ منها ما يضيع، وكانت اللغة هى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أم بلند، الصحيح ايضًا انه الح على منح الصمت مساحات فارقة، ألحّ على تهميش البديع وإلغاء وجوده، الح اكثر على الموسيقى، لم يكن بلند فى الحقيقة بعيدًا جدًا عن الأصولية الشعرية، ولذا جاء ولعُه بالموسيقى مسكونًا بتلك الأصولية، كان بلند غير قادر على تنويع موسيقاه، على الانتقال بها مما كانت عليه إلى ما لم تعرفه بعد، فى شرفة الموسيقى تلك لم يتعلم بلند فضيلة الهدم، ولذا فإن عشقه لها لم يكن ذلك الجسر الذى ما إن تعبره حتى تعثر على بعض الاكتشافات والرؤى، اكتفى بلند بالآثار ولم يبحث عن الاكتشافات، فكان موسيقيا جميلا فى حدود ما تم التعارف عليه، فى حدود المتاح، وإذا كانت فضيلة الهدم قد غابت عن بلند فلا شك انه لازم فضيلة الحذف، فكان اقتصاده اللغوى يحب أن يومئ ويشير اكثر مما يحب ان يصرح ويفسر، كان اقتصاده اللغوى يكاد يمنع إمكانية التعرض لقصائده بالحذف، كان اقتصاده اللغوى يحبك المعمار، وكانت كل من بلاغة التكرار وبلاغة الجمل القصيرة تسعيان فى خدمة الموسيقى من جهة، وفى حبكة المعمار من جهة اخرى، بل كانتا تحققان فكرته المثلى عن الظل، والتى ناوشته دائمًا، كان تكرار الصوت يبدو على الصفحة كظل للصوت، وأخيرا كانتا ترفعان الغطاء عن بئر أحزانه دون حياء، دون خجل، ودون اعتراف.

فجأة أسأل نفسى وأنا اتجول فى مدينة بلند ولا احب العودة إلى قريته التى امست مدينة كما اراد لى، اين أجد وشيجة القربى بينه وبين أحمد حجازى، فى نكهة الصوت، فى أصول غائرة أم انه محض اشتباه، عندما أقول أحمد حجازى، أعنى أحمد الأول، وليس الذى بعد، انتهى السؤال. بحكم التاريخ، يقف بلند مع السياب ونازك فى صف الريادة، ربما يسبقهما، كما يحب البعض القليل، ويكفيك أن تطالع خفقة الطين الصادر سنة ٤٦، وأن تقرأ مر الربيع أو تقرأ كبرياء، حتى تصدق بعض هذا الزعم، ولكن المؤرخين لم يُسكنوا بلند ابدًا فى ذلك البيت الذى أسكنوا فيه السياب والملائكة، ذلك البيت الذى كان أول بيت يطل على النهر، فى محاولة أن يسند ظهره على الصحراء قبل أن يهجرها، والغريب انه فى فترة لاحقة قام آخرون بطرده من بيته الآخر، بيت السكنى، ليقيم فى الشتات، وعلى ذكر البيوت كان بلند وهو العارف بالفن التشكيلى يحب أن يكتشف ويكشف العلاقة بين الشعر والعمارة العربية، يحب أن يكتب بيتًا شعريًا (عموديا بالطبع) وأن يرسم تحته منزلاً عربيًا ليظهر التشابه بين الاثنين، فكل منهما - كما يقول - قد أفرد جناحيه على جانبى فجوة وسطية تفصل بين جناحى المنزل أو شطرى البيت الشعرى، وتوازن بين إيقاعيتهما، وتناسب بين الأجزاء، ومادام الأمر كذلك فلا عجب أن يحفل الأدب العربى والشعر خاصة بما ندر أن نجد له مثيلاً فى غير هذا الأدب من المفردات المعمارية، سواء فى شعره أونقده أو نثره، فلكل بيت شعرى وتدٌ وسببٌ ومصراعٌ، ولكل كلمة من هذه الكلمات معنى يشد ما بين بيت الشعر وبيت السكن، فالسبب والوتد ركنان من أركان إقامة الخيمة يوازنان بين أطرافها، ويعززان من ثباتها، والمصراع مأخوذ من مصراع الباب، وربما كان شطر البيت مستوحى من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شطرت الدار أى بعدت كما يبعد شطر عن شطر فى البيت الشعرى، ولدواوين الشعر أبواب، ولفاهيمه أعمدة، إن اللقاء بين بيت المعمار وبيت الشاعر والذى يوضحه بلند، يكشف لنا عن إصراره على أن يكون الشعر مسكنه الخاص، منزله المستور، قبل آخر أيامه فقد بلند بيتيه - منزليه - بيته فى العراق، وبيته فى الشعر، ثم مات، لأنه كان لابد للثورِ المجهد أن يموت، كان لابد له أن ينام فى بطن الطاحونة.

مختارات من شعر بلند الحيدرى

الخطوة الضائعة

كان الشتاء يحزّ أرصفةَ المحطة
وتمرّ عاصفةٌ كقطة
وعلى الطريقْ
يهتزّ فانوسٌ عتيقْ
فيهز قريتنا الضنينة
ماذا ستفعل فى المدينة..؟
وسألتنى:
ماذا ستفعل فى المدينة..!
ستضيع خطوتك الغبية فى شوارعها الكبيره
ولسوف تسحقك
الأرقات الضريرة
ولسوف ينمو الليل فى أعماقك
الصمتَ
أسألاً حزينة
ماذا ستفعل فى ال.... وبلا صديقْ
لا.. ليس فى تلك المدينة من صديقْ
وضحكتِ منى
وظللت أنتظر القطار الى المدينه
ومضيتِ عنى
ومضيت عنكِ
ومن خلال زجاج نافذة القطارْ
مرت قرى
تطفو وترسبه فى الرمال وكنت أنتظر النهارْ
على المدينة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولمن أعود
لقريتي
أو للشتا، يحز أرصفة المحطة
أو للضيا، يهز قريتنا الضنينة
أو للنسا، المائتات من الحيا،
لا.. لن أعودَ
لمن أعود وقريتي أسمته مدينة
في كل منعطف ضيا،
قاسٍ لمصباحٍ جديدْ
سيصيح بي:

ـ ماذا تريدْ؟
ـ ماذا أريدْ!
لا شيء، يعرفني وأعرفه هنا
لا شيء، يذكرني وأذكره هنا
ساجر خطوتي الصغيرةْ
في شوارعها الكبيرةْ
ولسوف تسحقني الأزقات الضريره
لا.. لن أعودَ
لمن أعودْ فقريتي أسمته مدينه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شيخوخة

شتوّية أخرى
وهذا أنا
هنا.. بجنبه المدفأة
أحلم أن تحلم بي امرأة
أحلم أن أدفن في صدرها
سرًا
فلا تسخر من سرّها
أحلم أن أطلق في منحنى
عمري سنا

تقول: هذا السنا
ملكي فلا تقربه له امرأة
هنا بجنبه المدفأه
شتوية أخرى
وهذا أنا
أنسج أحلامي وأغشاها
أخاف أن تسخر عيناها
من صلعةٍ
حمقاء في رأسي

من شيبة
بيضاء في نفسي
اخافه ان تركل رجلاها
حبي..
فاسي انا
هناك.. جنبه المدفاه
العوبة تلهو بها امراه

شتوية اخرى وهذا انا
وحدي
لا حب، لا احلام، لا امراه
عندي
وفي غد اموت من برد
هنا.. بجنبه المدفاه

صراع

وتشبثته بالموت عينانِ
وتشبثته بالأرض رجلانِ
واظل ازهف في الصراخ
يهوى شراع
وتموت في جنبي
ذراع
واكاد اوسع بالوداع
ياللجبانِ
ياللجبان
وفجلته من ضعفي المهانِ
ضعفي المهان
مازال يضحك في ارتياع
ويظل يضحك في ارتياع

وهناك
في البهو المغبّر كالزمانِ
كانت تعدّ لي الثوانيَ
تلك العجوز بلا هنانِ
تلك.. تلك
ويدور فيها المقربان
ياللجبان
ياللجبان متى سيوسع بالوداع
؟
واظل ازهف في الصراع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من حوار عبر الأبعاد الثلاثة

ومرة ركضت خلفه ظلي
حاولت أن أمسكه
حاولت أن أصير فيه كلي
وعندما انحنيت كانْ
منحنيًا مثلي

محدقًا مثلي
في كسرة عتيقة من وجهي الطفل
ظلت بلا أرض ولا زمان
ظلت بل ظل

عشرون ألف قتيل.. خبر عتيق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صوت المذيعْ
متخشّبةً
شاروا له أن لا يحسّ بما يذيعْ
«لندنْ»
وتدق بيك بنْ
.. دن.. دن
«لندنْ»
عشرون ألفًا
ـ لا.. كفى خبر عتيق كالمذيعْ

وتقول أنتَ:
من الحفاةِ
وتقول انت:
من القطيعْ
وعلى شفاهِ أخرياتِ
صوت يتمتمُ في صلاةِ
«رباه احفظ لي حياتي
أنا لا أريد سوى حياتي».

ديزى الأمير

بدر شاكر السياب
ماذا أعطى وماذا أخذ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سخت الطبيعة على قرية جيكور فى قضاء أبى الخصيب من محافظة البصرة جنوبى العراق، فجعلتها قطعة جمال اخاذ فاتن. شط العرب ويستحق ان يُسمى بحر العرب، لعرضه الذى لا يتيح رؤية الضفة المقابلة بوضوح والضفتان غابات معظمها نخيل. وللنخلة جمال خاص، رشاقة وطول شامخ وكبرياء، وخضرة على مدار السنة.

تمتد إلى شطآن الضفتين جداول تحمل الماء إلي البساتين يوصلها المد ساعة المد ويسحبه ساعة الجزر تعاطفاً مع مواعيد القمر. الطريق من البصرة إلى أبى الخصيب تغطيه الأشجار المتعانقة فتصنع ظلا مزركشاً على مدى الطريق.

طريق الشط تسيره مراكب تجديف أو اشرعة مع غناء شجى لا تدرى مصدره، من الغابات المتحركة الأغصان أو الطيور المغردة ام من مجدافى المراكب أو الشراع.

فى جو شط العرب وما حواليه ولد ونشأ بدر شاكر السياب الشاعر المملوءة نفسه بحس الجمال، وزاد جمال الطبيعة من رهافته ولكن هذه الطبيعة المعطاء قابلت الطفل والشاب بالحرمان.

فقد امه باكراً وربته جدته ثم جده الذى يعيش فى بيت بسيط بسبب عدم يسر العائلة المادى.

شكله - اى الشاعر - بعيد عن الوسامة نقيض الطبيعة الجميلة، أما جو القرية فكان جافاً محافظاً حزيناً.

كل ما حول السياب يفجر العواطف في الإنسان وهو يستطيع أن يعلن انفعالاته لو كانت حبا، ويلاقي تعاطفا مع هذا الحب؟ هل يكتفي بحب الطبيعة التي لا تجيب على همساته ولا تسمعها؟

وجد يوماً راعية غنم امامه، ولانه يحب الحب سكبه على هذه الراعية ولكن حتى هذه المسكينة الامية لم تبادله عواطفه. إحساسه بالحرمان عائلياً ومادياً وعاطفياً وحاجته للعطاء الذي كانت نفسه الصافية تنضح به، هي مشكلة السياب طوال حياته.

مقاييس المجتمع المجحفة بحق الإنسان غير الوسيم أو الوجيه لاحقت السياب مع كل ذكائه وعبقريته.

الأمر الذي جعل خط حياة السياب يتحول، هو ذهابه إلى بغداد بعد إنهاء مرحلة الدراسة الثانوية، فدخل كلية دار المعلمين العالية في جامعة بغداد.

اختار هذه الكلية بالذات لأن فيها قسما داخلياً لسكن التلاميذ دون مقابل.

كان معظم طلاب دار المعلمين من خارج بغداد لوجود القسم الداخلي المجاني. ومعنى ذلك في تلك الأيام أن الطلاب كانوا من القرى أي أنّ بينها وبين العاصمة بغداد فوارق اجتماعية وحضارية واضحة.

أما الطالبات فكان لهن أيضا قسم داخلي ولكن عدداً كبيراً منهن كن من بغداد لأن هذه الكلية تخرج مدرسات ومدرسين، وكثير من الفتيات يفضلن التدريس لأنه كان المهنة الأنسب، حسب مفاهيم المجتمع آنذاك من أية مهنه أخرى فيها جو مختلط من الرجال والنساء.

أقول هذا لأبيّن أن الفرق الاجتماعي بين الطلاب والطالبات بات واضحا وهذه إحدى المشاكل التي واجهت الطلاب ومنهم السياب فتلميذ مثله لا يستطيع أن يعلن إعجابه بفتاة أعلى منه طبقة فكيف بالحب!

نظام الطبقات كان سائداً بوضوح وقوة.

زاملت السياب فترة من الكلية ومع شكله غير الوسيم ومظاهر عدم الرخاء الواضحة جداً عليه والتلف في شخصيته فقد كان اسمه بارزاً في أروقة الكلية وكذلك في غرفة الطالبات التي يمكثن فيها فترات الاستراحة أو الفراغ.

حديث الطالبات كان كثيرا مايتطرق إلى سرد أخبار شاعر الغزل كما كان يسمى السياب. كانت له قصص حب كثيرة جديدة تتبعها الطالبات في ذلك المحيط العراقي المحافظ المتزمت في تلك الفترة الزمنية البعيدة.

كلمة حب كانت مخيفة فالمعروف عن العواطف إنها حالة خاصة مكبوتة شنيع أن تعلن.

وحالات حب السياب كانت دائما من طرف واحد شاعر متيم غارق في حب يتنقل بين الطالبات. وكل واحدة منهن تعتبرا مخوف إذا أشير إليها بصورة غير مباشرة على أنها المحبوبة الجديدة فهذه تهمة لم يكن المجتمع يتقبلها وكنت أعجب، أنا المرابطة في غرفة الطالبات، كيف تعرف التلميذات هذه الأخبار ومن أين يستقينها. كنت أنا لا أكلم الطلاب ولا حتى بتحية أوردُ لها. ولدى الطالبات نبع من أخبار شاعر الغزل ومحبوباته، وأتساءل هل تراها حقيقة أم أنها مادة تسلية في جو يستنكر على الفتاة الخوض فيها ولكني عندما كنت أحضر الأمسيات الشعرية في الكلية أرى وأسمع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شاعر الغزل يلقى قصائده وهو يبكى بإلقاء لا يمكن أن تكون مادته غير صادقة.

ولكن السياب كان يمشى وحيداً فى ممرات الكلية أو مع طلاب ولم أره إلا مرة واحدة يتمشى مع طالبات أو طالبة واحدة. وحينما أقول هذا للطالبات يستغربن عدم فضولى فأستمع إليهن حيث معظم الحديث عن الطالبات والطلبة ومابينهما من مشاعر يحاولان كتمانها خوفاً. ثم لم يعد الحديث عن شاعر الغزل سراً بل صار نشرة يومية تقدمها الطالبات فى جلسات غرفة الطالبات.

كان اكتشافنا للمحبوبة الجديدة أمراً مسلياً لنشهد بالبراعة للمكتشفة التى تكون أحيانا قد تلقت الأخبار عن زميل ولكنها لا تعترف بهذا خوف أن نعرف صلتها بالزميل فتصبح هى نفسها مادة قصة حب جديدة نضيف عليها من خيالنا الواسع الشىء الكثير. كانت محبوبات شاعر الغزل يحاولن التخلص من هذه التهمة بنفيها بشدة.

كان هذا الذى نعرفه عن شاعر الغزل ومحبوباته الكثيرات، إلى أن جاء يوم حدثتنا فيه زميلة عن صديقة قيل لها أن قصيدة نظمت فيها فذهبت إلى الشاعر وكان فى جمع من أصدقائه وطلبت منه أن يسمعها القصيدة، لم يصدق المسكين أذنيه وارتبك واحمر وجهه وحسب هذا مقلبا من الزملاء ولكن المحبوبة أكدت له أنها تريد سماع الغزل فيها.

وبعد أن سمعت القصيدة ربتت بيدها الأنيقة على كتفه وطلبت منه أن يسمعها كل قصيدة ينظمها فيها. شاعر الغزل يحب حبا حقيقيا، كان هذا حدث اليوم بل الشهر: شاعر الغزل يحب. يحب حبا حقيقيا عبارة تناقلتها أروقة الكلية وسمعتها أنا من الزميلة التى أنهت حديثها بضحكة ولم أضحك أنا مع أننى طالما كنت أطرب لحكايات شاعر الغزل ولكنى أحسست فى ذلك اليوم أنه سيتألم لأنى كنت أعرف المعنية بالحب فهى لا يمكن أن تهتم بالشاعر ولكنها تريد أن تلهو به فقد كانت جميلة من أسرة عريقة ثرية وكنت أرى مدى لوعة الشاعر وهو يحب حبا عارضا فكيف إذا أحب حباً عميقاً ظنه متبادلاً، يومها أحسست أن هذا الحب سيكون نقطة تحول فى حياة السياب لا أدرى لصالحه أم لزيادة عذابه ولكن الربتة على كتفه أحسستها تحريكا لأعماق الشاعر وإعلان ما فى تلك الأعماق من قيم ومفاهيم ومسئوليات.

بعد فترة تزوجت المحبوبة ثرياً وسيماً عريق الاسرة طالبا فى كلية الحقوق. كانت تلك الكلية كلية الوجهاء حينذاك وانتقلت المحبوبة إليها.

بعد وفاة السياب أصدرت مجلة الآداب ملفاً عنه شاركتُ فيه بكلمة عن الشاعر قلت فيها إن حادثة الربت على الكتف من يدبضة أنيقة ثم زواج صاحبتها من شخص صفاته نقيض صفات السياب، غيرت مسار حياته ليصبح شاعراً سياسيا يريد إصلاح الأوضاع الاجتماعية وإزالة الفوارق بين الطبقات. لم أكن أعنى بتلك الكلمة سرعة الانقلاب لدى السياب بهذا السبب البسيط بل جعلت من تلك الحادثة رمزاً هزّ أعماق السياب الذى لم يكن شاعر غزل فقط بل كان شاعرا إنسانيا مسئولاً يعرف الحياة والمجتمع والأسباب السياسية التى تجعل الناس طبقات متفاوته الحظوظ.

وعلى كل فبعد زواج المحبوبة هاجمها السياب وتألم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لتلاعبها بمشاعره ودخل حزبًا سياسياً واشترك فى النضال لإصلاح حياة الشعب والفرد والمفاهيم.

هنا تبدأ المرحلة الأهم فى حياة السياب، ولكننا فترة الزمالة لم نكن نرى فيه إلا شاعر الغزل الأمر الذى لم يكن سطحياً فالسياب كان فى حاجة إلى مرفأ عاطفى يرتاح إليه قبل أن يعلن ما فى أعماقه من توق للعدالة وقمع للظلم وإصلاح الحكم لينصلح المجتمع ومفاهيمه الظالمة.

كان تفتيشه عن الحب حقيقة مهمة فى نفسه وبقى الشاعر فى كل فترات نضاله السياسى يكتب غزلاً ويفشى عن حب حقيقى، وأذكر أننى كلمته للمرة الأولى والأخيرة فى حياتى حينما التقيته فى بيروت سنة ١٩٦١ فى الندوة اللبنانية التى أقامت له أمسيه شعريه ناجحة هنأته وسألته عن زوجته وأولاده وكان قد مر زمن طويل على أيام التلمذة.

أجابنى بأنه تزوج الوحيدة التى أحبته ولكنه هو لم يحبها.

أجزم بأن جوابه هذا كان رد اعتبار لعواطفه التى يدرى معرفتى إنها كانت دائما من طرف واحد.

كان السياب منذ مجيئه بغداد شخصا ودوداً مهذباً وفياً صريحاً محروماً من العراطف، وبقى هكذا طيلة أيام حياته التى تعذب فيها كثيرا من سجن إلى فصل من الوظيفة ثم المرض بل الأمراض ولكنه كان محبوباً من أصدقائة فلا يمكن نسيان الأصدقاء العرب والأجانب الذين عرفوا مكانته وقدروا موهبته وساعدوه على طبع أعماله وعلى العلاج وتعريفه إلى نقّاد العالم المعروفين ومع كل اهتمامات الغرباء به لم يلق من بلده فى تلك الفترة الحرجة سياسياً إلا الإهمال والملاحقة والتشريد. هذا على الصعيد الرسمى.

أما أصدقاؤه العراقيون فحملوه على رءوسهم.

بعد ست سنوات من وفاة السياب أقامت له وزارة الإعلام العراقية مهرجان تكريم فى البصرة سنة ١٩٧١. حضرت المهرجان وفودمن كل الأقطار العربية وبعض الأقطار الغربية التى عرفته وكان الوفد اللبنانى برأيى من اهم الوفود لأنى وكنت أحد المسئولين عن هذا المهرجان أعرف تماماً ماذا قدم اللبنانيون للسياب وكيف ساعدوه مادياً ومعنوياً وعاطفياً وذكرت ذلك فى الكلمة التى طلب منى أن أشارك بها فى ذاك اللقاء. كذلك قلت ما معناه أننى كنت أتمنى لو كان السياب معنا إذن لرأى معنى التكريم الذى يستحقه ولمس الغاية الصحيحة التى أعطيت له، ولنام قرير العين مطمئناً على مصير عائلته.

أعطى السياب وطنه بمكانته الأدبيه الكبيرة المميزة مكانة مهمة، ولكنه فى حياته لم يقابل إلا بالإهمال وجاء التكريم بعد سنوات من وفاته فلم يحس به ولم يدر انه شاعر العرب الأول. توقيت موت السياب كان مفجعاً ومؤلما عاش مشرداً مريضاً يخاطب الموت متوسلاً إليه أن يأخذه ويرتاح. أخرج من بيته وأبعد عن وظيفته واخرجت عائلته من البيت التى كانت تسكنه. وعالجه الغرباء متصدقين عليه وهو بعيد عمن يحب.

ولكن هذا الشاعر العظيم لم يكتب إلا الحنين إلى وطنه واللهفة للعودة إليه والحب لزوجته وأولاده وأصدقائه وشكراً لكل من اهتم به. ولم ينس أن يتغزل فى أواخر أيامه بالممرضة الغربية التى كانت تهتم به.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مات السياب فى الكويت وجاء بجثمانه صديقان تعبا فى إيجاد مكان لدفنه.

تمثال السياب اليوم واقف يشرف على شط العرب الذى يواصل سيره إلى أبى الخصيب وجيكور وصارت هذه القرية وبيته متحفاً للسواح. حدث هذا وقد مرت سنوات ست طوال على وفاته.

بعد وفاة السياب لاحقت دور النشر التى طبعت أعماله دون موافقة من الورثة ودون الالتزام بعقود ولا دفع المردود المادى. كانت هذه المعركة التى ساعدنى فيها اتحاد الناشرين اللبنانيين. هى الوفاء الذى قدمته للسياب إذ لم أستطع مساعدته فى شىء وهو حى. وبقيت الاحق المردود المادى وأتأكد من وصوله لأسرته شكرتنى السيدة إقبال زوجة الشاعر وشكرت الله. إذ كنت فى موقع يتيح لى القيام بهذه المساعدة. والآن لا تزال أسرة السياب تتلقى راتبا شهرياً، وكبر ولده وابنتاه فى حياة كريمة لا حاجة فيها لطلب مساعدة من أحد. عادت إليه حقوقه ولكن متى..؟ بعد ست سنوات وما تلاها بعد وفاته.

لا أستطيع إحصاء عدد الباحثين الذين طلبوا منى التحدث إليهم عن السياب فى إعدادهم لأطروحات ماجستير ودكتوراه، وهذا أمر طبيعى، شاعر ترك هذا الأثر الكبير المهم فى الشعر الحديث، وقد أجمع الكل أن السياب هو أهم شاعر فى تلك المرحلة لموهبته الخارقة واستمرارية كتابته للشعر حتى وهو يحتضر.

عولج فى عدد من المستشفيات، عدد لا يحصى منها فى البلدان العربية والغربية وساعده أصدقاء عراقيون وعرب وأجانب، وبذلت كل الإمكانيات ولكن مرضه كان شللاً بدأ من القدمين وتصاعد فى عضلاته إلى القلب ولكن عقله وذاكرته ولسانه لم يتأثر أى منها بالمرض. ساعده هذا على استمرار قول الشعر ولكن عذبه أنه كان يدرك ماذا ينتظره.

جمع الشاعر فى نفسيته براءة الطفولة وعمق الرجل الفاهم لمشاكل المجتمع العربى والعراقى وهمومه السياسية، وكتب عن كل هذا بزخم هائل فى تطور شاعرى عميق ملحوظ، لم يثنه مرض ولا غربة ولا حاجة ولا ألم عن كتابة الشعر، كان القلم معه فى كل ساعة عاشها.

كانت لغة السياب عربية أصيلة مع ثقافة عربية وغربية إذ انتقل من فرع اللغة العربية إلى فرع اللغة الإنكليزية ليتعرف على ثقافة الغرب دون اللجوء إلى الترجمات.

وسافر إلى انكلترا بمعونة النقاد الإنكليز، وحاول الالتحاق بالجامعات هناك ولكن مرضه كان يقف حائلا دون تحقيق ذلك، فيكتب شعراً يلعن فيه الغربة ويزداد حنينه إلى الوطن، ومع كل العمق فى شعره لم يقل شيئا مبهما معقداً، وهذه معجزه السياب: وضوح المعانى العميقة بأسلوب متين بليغ لإيصاله بالرموز والأساطير بشفافية تصل إلى أعماق المتلقى دون تعقيد أو إبهام والحقيقة أننى حينما أقول الآن إن السياب لم يكن وسيماً أستغرب لأن روحه ونفسيته وأعماقه لم تحمل إلاجمال النفس ومحبة الآخرين والسعى لإسعاد المجتمع. وإصلاح الأنظمة الحاكمة دون عنف بل بالحس الإنسانى النبيل الذى كان يحمله للحياة التى ظلمته كثيراً.طبعت دواوين السياب طبعات عدة ولكن هناك شعر كثير مفقود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لذلك تشكلت لجنة فى وزارة الإعلام والثقافة فى بغداد للتفتيش عن شعره غير المنشور فطبع ما أمكن الحصول عليه. ومنه قصيدة طويله (بين الجسد والروح) كان السياب قد أرسلها إلى الشاعر على محمود طه مع صديق من البصرة كان يدرس فى القاهرة.

ولكن الرد لم يصل أبداً وقيل أن الشاعر طه احتفظ بالقصيدة لينسبها إلى نفسه ولم يكن السياب قد اشتهر يومذاك ولكن هذه القصيدة لم تظهر فى أعمال طه.

وقد وجدت اللجنة قسماً من هذه القصيدة فطبعتها وظهرت فى مهرجان تكريمه ١٩٧١ فى ديوان [قيثارة الريح] المطبوع فى بغداد وفيه أيضا:

. مخطوطات لقصائد مبكرة للشاعر تحمل طابع ديوانه الأول أزهار ذابلة.

. مسودات لقصائد غير مكتملة كتبها قبيل وفاته ضاعت منها أبيات وصفحات.

. قصيدة «لعنات» وهى قصيدة طويلة تبلغ حوالى ثلاثمائه بيت وتقول اللجنه إن هذه القصيدة هى أنضج القصائد وأحفلها بالمعانى والصور والتعبير المتقن وهى صورة للصراع الأبدى بين الخير والشر وتستوحى نضال الشعوب فى سبيل الحريه والرفاه وقد كتبت فى الخمسينيات أيام التزامه السياسى الواضح.

صار السياب معروفاً بأنه شاعر الغزل والملتزم سياسياً والمغترب عن وطنه، وغير المنصف فيه وأمراضه ورحلاته المتلاحقة إلى أوربا للعلاج. أو محاولته الدراسة وتقلباته السياسية لا لمصلحة خاصة ولكن بجرأته فى الحديث عن تغيير هذه المواقف كلما رأى أنها تتناقض وحسه الإنسانى الداعى إلى العدالة.

ويبقى الأهم من كل هذا اعتبار السياب رائد الشعر الحر الأول وذلك من خلال ديوانه الثانى (أساطير) المنشور ١٩٥٠ وطريقته الجديدة التى فيها التفعيلة الوزنية لا البيت التقليدى المتعدد التفعيلات.

صحيح أن محاولات سابقة ذكرت عن شعراء كتبوا الشعر الحر غير أن تلك المحاولات البحثية لم تلق الرواج الذى حظى به الشعر الحر على يد السياب فى العراق ثم فى سائر أنحاء الوطن العربى، ولم تخلق تلك التجارب السابقة حركة أدبية كحركة الشعر الحر التى تلت تجارب السياب، والتى امتدت كالهشيم أولاً فى العراق ثم فى لبنان ومصر وسائر الأقطار العربية، ولاسيما بين أفراد الجيل الناشئ من الشعراء واكتسبت حركة الشعر الحر غاية لها واتجاهاً على رغم المقاومة التى لقيتها، وشقت لنفسها طريقاً بنجاح. طريقاً انحسرت أمامها الطرق التقليدية فى التعبير الشعرى مما أثر فى المضمون الشعرى نفسه.

وبينما كان الشعر الحر يكسب لنفسه اعتباراً على أنه طريقة جديدة مقبولة فى التعبير الشعرى كان فى الوقت ذاته يخلق لنفسه قيما إيجابية جديدة. وبدأ الشعر الحر يُرى حقا على أنه جزء من المضمون ذاته.

فالحداثة تعنى الثورة وأن يكون الفرد حديثا هو أن يكون ثائراً نجاح الشعر الحر لا يعود إلى جهود شاعر واحد ولكن جهود السياب كانت حاسمة وأصيلة وقوية الأثر.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فالرومانتيكية هروب من واقع الحياة العربية وكان العرب فى حاجة إلى شعر واقعى وشعر حر. واقعى ليواجه مشكلاتهم العديدة، وحر ليعالج هذه المشاكل بطريقة جديدة خلاقة كان تغيير المجتمع العربى تغييراً جذريا هو غاية الثورات السياسية الاجتماعية. فقد كان على المجتمع العربى أن يبنى من جديد إذا أريد له أن يكون حديثا وكذلك الشعر إذا أريد له أن يعبر عن هذا المجتمع العربى الجديد وخاصة إذا أريد له أن يشترك فى عملية التجديد الثورية نفسها. اجتماع العبقرية الفردية والظروف المناسبة يحدث دائما نجاح الحركات الكبرى فى التاريخ ويقف السياب فى هذا المجال رائدا عظيما للتجديد.

فى حديث صحفى قال السياب «لابد لكل ثورة ناجحة أن تبدأ من المضمون قبل الشكل إن القوافى والأوزان ثورة سطحية وإذا بقيت على ماهى عليه ستعود على الشعر العربى بأبلغ الضرر».

كان السياب متعلقا بالحياة قلقا، والغزارة التى فاض بها شعره فى السنوات الثلاث الأخيرة من حياته دليل على هذا القلق: و الزمن فى شعر السياب متلازم متماسك فلا الماضى غاب عنه ولا المستقبل انتهى الخوف منه والحاضر المأسوى لم يشفع عنده على أنه كان يجلب له الماضى ويمنيه بالمستقبل ومات السياب والأزمنه الثلاثة يحسها بقوة ويكتب عنها بأمور ذاتية وأخرى عامة لا يستطيع فعلها لأنه تعب من كل هذه المراحل ولم يجن شيئًا مع كل الشجاعة التى بذلها من تحمل معاناته الطويلة.

شعره كثير نعم مؤثر نعم. دخل التاريخ وتربع فيه ولكن السياب لم يحس يوما أنه أخذ هو لنفسه شيئا عن هذا الشعر ولا أظنه تذكر التاريخ وحسنا فعل فدور التاريخ لا يأتى إلا بعد انتهاء الأشياء والحياة.

تكتشف بعد عرض حياة السياب لم كان مدفوعاً بقوة إلى الحب؟

كان يرى فى الحب تعويضاً عن الهموم السياسية والاجتماعية التى لم يستطع حلها فالتزم الشعر السياسى لعله يجد فيه السعادة التى حرم منها لذلك لا أستطيع أن أفصل بين غزل السياب وشعره السياسى فأحدهما يعود إلى الآخر أو يعوض عن الآخر وهو فى الحالين لم يفلح. لم يحب ولم يغير النظام السياسى والاجتماعى فعاش فى ظلمة كبيرة كما عاش فى حدود المحبوبات واهبًا لهن عواطفه الجياشة.

وبعد وفاة السياب وتسليط الضوء بكل هذا الاهتمام على عبقريته، كرائد أول للشعر الحر فى العالم العربى وكثرة الكتابة عنه سلطت الضوء على محبوبات الشعر فى سياق الحديث عن حياته ولا أرى فصلاً بين هذين الأمرين.

فترة المراهقه كان الحب هو الوسيلة التى يلجأ إليها السياب لإثارة اهتمام الأخريات اللواتى أدهشن بالمبادلة كما تفعل الحكومات التى تدعى العدالة والمساواة ثم تتنكر لوعودها فكما أن عدم وفاء الحبيبة هو غدر وظلم كذلك هو الأمر من عدم إنصاف الحكومات لشعوبها فالسياب مع كل شعره السياسى العميق الجرىء لم يتوقف عن كتابة قصائد الحب لأنه لم ينصف من أى من الطرفين. والألم العميق كالأوانى المستطرقه مهما تعددت الأسباب. النجاح الذى أحسه السياب هو نجاحه فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تغيير نمط الشعر وأظن أن اهتمامه بهذه الناحية كان المكان الثالث الذى لجأ إليه ولكن دون تحقيق. فحسه الفنى المرهف وتجربته العميقة مع السياسة ورغبته فى إيصال ما يحس نحو الحياة السياسية والعاطفية جعلته ينتقل من الأسلوب التقليدى فى كتابة الشعر إلى أسلوب جديد بمضمون جديد. ولكن ومع كل هذا النجاح العظيم الذى نعرف الآن أنه حققه ولم يحسه ولم يدربه فى حياته من العراق ومن تلك القرية البسيطة ومن هذا الإنسان الحزين اليتيم غير الوسيم الذى تيّمه الحب ولم يجد له صدى والذى أعطى السياسة حياته ليُسعد الآخرين وكان عقابه التشريد والطرد والمرض.

عرف التاريخ واحداً من أعظم الشعراء العرب وبقيت حسرة فى قلب السياب أنه بكل إنجازاته الشعريه التى نجحت كانت المرأة أقل إدراكا بها من كل الأحداث إذ كانت عاطفتها ومتطلباتها الحياتية الخاصة تتعلق بمستقبلها هى بمطامحها وفى حسيتها.

أنا أرى أن المرأة فشلت فى جولة حياة السياب العاطفية ونجح هو فيما هو أهم من المرأة وأهم من السياسة. نجح فى أن يكون رائد الشعر الحر.

أتراه كان يفضل النجاح فى الأمرين الأولين؟ أظن كذلك ضحى فى حبه فهو لم يرد تسليمه وضحى فى عمله فهو لم يرد مجداً خاصا بل إنسانية سعيدة.

ما لم يعرفه السياب ورحل قبل أن يسمع به أن كثيراً من الفتيات صرن فخورات إن السياب تغزل بهن وبعضهن زعمن ذلك. حتى أن قسما منهن طلبن منى أن أقول إذا سئلت عن السياب أن السياب هو الذى لم يبادلهن الحب وأنهن عرضن عليه حبهن وطلبن منه الزواج فرفض.

أنا لم أذكر هذا من قبل لأننى لا أصدقه أصلا ولكن فيه لهاث المرأة للوصول للشهرة وقد تأكدن أن السياب لا يستطيع تكذيب هذه الادعاءات. ولا أظن انهن كن سيقلن له هذا وهو حى.

أسفى على السياب إنه أهدر عواطفه ورخصها حينما وزعها لمن لسن جديرات بصدق عواطفه ومن يحملن هذا الزيف العميق فى عواطفهن المزعومة.

دفع السياب كل حياته يوما بيوم وساعة بساعة فى نضال إنسانى حقيقى ضد مفاهيم ظالمة اجتماعيا وسياسيا وظل ينادى كل شىء: الزمان والمكان والظلام والغربة والمرض والموت والحبيبة ويعد هؤلاء بأن النور سيلوح بعد الظلام وأن الخير سينتصر على الشر وأن حنينه إلى الوطن لن يتوقف وتريد الفتيات أن تكون أسماؤهن بين هذه القيم... بموازاة هذه القيم بل مساويات لهذه القيم ليدخلن تاريخ الأدب العربى وحركة الشعر الحر على حساب مشاعر السياب التى لعبن بها وسخرن منها فى وقت كان يحتاج هو فيه إلى التفاتة عين أو لمس شعر أو كف مهما كان نوعها تربت بصدق على كتفه وتقوم بدور الحبيبة لا الممثلة طالبة الشهرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هوية مشروخة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٠. لا تَقُلْ لامرأةٍ في الأربعينْ
وَخَطُ الشيبِ جناحُ القبرةْ
قل لها إنّ سماء الأربعين
فتنةٌ للناظرينْ
عنبٌ، دُرّاقةٌ مُخْضَوضرة.

٢٠. لا تقل لامرأةٍ...
كم يبلغ الورد من العمر،
إذا كان السؤالْ
أزليًا وعتيقًا كالجبال.

• شاعر فلسطيني يعمل أستاذا في جامعة فيلادلفيا . الأردن.

٣ - لا تقُلْ للشجرة
أىّ أغصانكِ أجملْ
إنّما مشّط لها الروح وأهداب الرموش
وتغزّلْ.

٤ - لم تكن تعرف شيئًا
من أمور السحر فى التقديم والتأخيرِ... لكنْ
حين أغفتْ وحدها
ثمّ استفاقت فجأةً
صاح بها صوت النذيرْ
حدِّقى
هذا النعامُ البربرىُّ النارِ
بالسوطِ.. يطيرْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ - لا تقلْ للسماءْ
أنت زرقاءُ الرمادْ
قل لها... صافيةٌ كالنبع فى أوّلِهِ...
قبل الحداد.

٦ - مثل هذا الشاعر الكذّاب
لم تشهد عيونى
يرسم الكلبَ... حمامةْ
ويوازى بين مقهورٍ.. وقاهرْ
فإذا جاء زمانٌ كالأظافر
قال إنّ العين لا تعلو على الحاجبِ...
إنْ شئتَ السلامة.

٧ - لا تقلْ للنائحه
كيف ولولتِ بلا دمعٍ يفيضْ
قل لها لا تنشرى، هذى الفضائحْ
كلُّنا للموت رائحْ.

٨ - شفتاها من لهيبٍ ودهاليز دروبٍ ونصوصْ
وأنا العطشانُ تحت المقصله
فلمادا حين تُومى ويجافينى القميصْ
لا يجيب البرقُ عن أسئلةٍ منفصله.

٩ - قيلَ لى فى ساحة السيَّاحِ شالاتٌ
من الكشمير ترتاد ذؤابات الفضاءْ
وعلى كل البلاطات نقوشٌ فى مَمرات الغيومْ
ثمّ انباطٌ . وروم
ثم هذا العوسج البرى، مصلوباً
على كهف الرقيمْ
كيف أمحو شائعات الأعدقاءْ
أيّها القلب الرحيم

١٠ - لا تقل لامرأةٍ فى ذروة الزينة حول الرقبَهْ
حطّت المراة قرب الخشبه
حيث ظلّ الكحل فى الجفن يسيلْ
غيرَ العاشقْ ميعادَ الندى،
قبل قليل.

- ١١ - ياصديقى
أيها الغيم الذى يلعب بالزهرِ...
على شال الحريرْ
فوق اكتاف القدود المائساتْ
انثُر الثلج على ساق القرنفلْ
إشرب الكأس وحاذرْ عتمةً فى الطُرُقاتْ
وتمهَلْ.

- ١٢ - ياصديقى
لستَ مخطوطًا من العهد القديمْ
انت مغزلْ
ننسج السرْد على أوتاره البيضاء فى ليل الهمومْ
فتأملْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١٣ - مرةً، قلتُ لها يانجمة الهمس الجميلْ
إنّ هذا الاشقرارْ
ليس إلاّ سرطان القيد كالوعد المكبّلْ
قد تصيرين عصير الجلّنارْ
حين تسقين السفرجلْ.

- ١٤ - كانت الشرفة قرب البحر، مأوى عاشقيْنْ
خِلسةً فى زمن الإغريق، حيث الأرجوانْ
فوق ثوب العرس منقوعًا مع الخلّ العتيقْ
بعد هذا، طافحًا فى بدْء حرب الوردتينْ

هجم البحر الذى اهتاج فاقبَلْ
برذاذٍ ساحلىٌّ، يغسل الحلم المؤجَّلْ
فمددتُ الكفَّ فى غاباتها
صرختْ بى أيّها الوحش الحميم
أترك القاعَ ليسترخى... تَرجَّلْ
وتعجَّلْ.

- ١٥ - لا تقل لامراة قبل الغروبْ
جَرِّبى كأس النبيذْ
يشعطُ الروح ويشويها
على جمر الرموز الخائفه
قل لها: إنْ تشربى
يخضرُّ فيك الرملُ
تحمرُّ العروق الناشفه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ١٦ - بدويٌّ يرشق النار على غابات أوروبا
لتُمطرْ
ياصديقى لا تقل لى
صرتَ فرعًا فى جذوع الشجرة
عُدْ إلى خيمتك الأولى وحدِّقْ جيِّدًا
فى النبع... تسكرْ
أنت فى المهجر مربوط بحبل السَّحَرة
لا تقل صرتَ حداثيًا
فهذى الياقة البيضاء، لا تنسى.. وتشعرْ

البَرابيرُ على أردانك الخضراء، تذكرْ
فتذكرْ قسوة الصحراء في الفجر المبينْ
أيّها الطفل الهجينْ.

- ١٧ - عَلّلْ الأسباب واذكر جذرها قبل المنام
كيف غاص البحر في القاع ومات
طوّقَ قهرًا حين دَقْدقْنا الخيام.
في سهول الغور تحت الشجراتْ
قال ويلي كيف أحيا في عصور الظُّلُمات.!!

- ١٨ - كانت النادلة الشقراء تسألْ
هل هوى الصحراء أنثى
أم لها سيفٌ وارجُلْ
كنت مقصودًا بهذا وأنا حول السؤالْ
بدوىٌ يَتَفتّلْ.

- ١٩ - مرّةً... خربشتُ فوق الحائط المجنونِ،
في السور السفيهْ
جملةً في الحبّ، تمشى
مثل أغصان الموشّحْ
في صباحٍ، كان في اليوم الذى كان يليهْ
جئتُ كيما اقطفَ الوّال من زَهْرٍ تفتّحْ
كانت الحيطان ترشحْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٢٠ -

طوبةٌ أدلت بتصريحٍ عن التاريخ
قالت للنوافير التى فى صخرها البازلتِ
تغلى، تتدفقْ
(مادبا) كانت مَقرًا لعصافير الشرقرقْ
لم تكن للعابر المزعوم مأوى
فى ذراها نجمةٌ من بيت لحم
فى سماها سَهَرُ الأجدادِ فى حقل الشعيرْ
صومعاتٌ من نبيذٍ وبقولٍ وحُبوبْ
يُقرأ المكتوبُ من عنوانهِ
قبل إحراق الرسالهْ
ايها الوجه المُريبْ
فى زمانٍ عَظُمتْ فيه البطاله
فلماذا... لا تتوبْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

- ٢١ -

يا إلهى، لم أعُدْ أعرف فى الليل
بأنّ المشمش البرىّ يهذى فى رحاب الأبديّه
غامضًا مثل الوضوحْ
غامضًا كان يصلىّ فى جبال المجدليّهْ
يتجلّى فى العلالى خلف رهبان السفوحْ
وأنا مازلتُ أهذى وأغنّى
غامضًا كالشمسِ، مشروخَ الهويّة.

فى دار الضيافة

يجلسان على مقعدين متجاورين. طيارة من طيارات شركة الخطوط الجوية الموريتانية. منتصف الليل. تقلع الطيارة بعد تأخر ساعة كاملة. هى فى طريقها إلى موران، مدينة الملح. يصحبها زوجها. يقضى معها اسبوعًا. يمهد لها السبيل إلى مغامرة جديدة من كل وجه. تتلألأ أنوار تونس فى ظلمة الليل. يغشى الأنوار ضباب الضباب فى عينيها تهجر مستقرها الأول السعيد إلى موران. تقرأ عن موران. تسمع عن موران. جفاف صحرائها. جفاف الحياة فيها. تهجر مستقرها السعيد إلى موران. غول المدارس الأميركية فاغر فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. عليها أن تأتى بالمزيد من الدولارات. لما تقرأ، حينذاك، مدن الملح. لما تسمع عنها. يقرّح ملح موران بدنها وروحها قبل أن تقرأ مدن الملح. تقرأ الجزء الثانى من مدن الملح فى مدينة الملح. يرطب جفاف روحها زهو طفولى. تقرأ الكتاب فى حافلة الجامعة وهى فى طريقها إلى مكان عملها. ورق سميك يغلّف الكتاب. يحميها من أعين الموريتانيات. يقرأ بعض الموريتانيين، وهم فى مدينة الملح نفسها، سرد عذابهم.

ها هى موران فى الطيارة. (الدشاديش) البيض. أغطية الرأس البيض. العقال. العباءة السوداء القصيرة. النقاب الأسود الكثيف. يغلف وجوهًا تتطلع إلى الحياة من ثقبين. ترتعد. نقاب أسود كهذا يغلف وجه فتاة الرابعة عشرة. يرهقها سنوات طوالاً قبل أن تتحرر منه. سبع ساعات بالطيارة تفصل المستقر السعيد عن المنفى الجديد.

لا يتحدثان إلا لمامًا. كلاهما مثقل بما يكفيه. أحداث الشهرين المنقضيين. ترحل ابنيها إلى العالم الجديد. بين الأكبر والأصغر خمس ساعات كاملة بالطيارة يرى أحدهما الآخر مرة أو مرتين فى العام. يجمعهم الصيف فى لقاء يدوم شهرًا أو شهرين. لا قلق ولا تهيب. اعتزاز بطولى يستقر فى أعماقها.

تحيا حياة الملح فى مدينة الملح. تعمل. تكسب. تدفع العجلة إلى الأمام. لعل المقبل خيرٌ من الحاضر. تطلع وترقب لا غير. تندهش اليوم، وحكايتها تسرد، من تلك البطولة الخرقاء. أين هى؟ سنوات الملح فى مدينة الملح تأكل البطولة، تردد: «ذاك الغيم جاب هذا المطر».

ترتدى (بلوزًا) لا يبدو من كمبه غير كفيها. (تنورة) طويلة ترتفع عن الكعبين قليلاً. تغطى شعرها (بإيشارب) فيه حمرة وزرقة. تعقده من الخلف. لا تُرضى زوجها الحمرة والزرقة. ألوان حدابة. يحدثها عن الانغلاق الاجتماعى هناك. مشاهداته من زيارات رسمية يفرضها عمله. جوربان سميكان يغلفان القدمين. ترتعد. ماضيها البعيد يعود. عبودية جديدة بعد طول انطلاق. تعزى نفسها. تختار عبوديتها الجديدة من أجل غاية نبيلة.

تحط الطيارة فى المطار. ضخامة وفخامة لا حدود لهما. سرعان ما تكتشف الخواء الرهيب. يقفان فى صفوف الأجانب. انتظار طويل. هما أمام مسئول يتفحصهما. نظرات قاسية. الوجه صلدٌ. انغلاق الشفتين متجهم. انفراجهما ألفاظ استعلاء. تسمع كثيرًا عن استعلاء المورانيين على المتعاقدين. تعيش الآن مرارته. أول ما تسمع:

- هل لك (محرمٌ) يصحبك؟

- لا. يرحل زوجى بعد أسبوع.

بعد أسئلة كثيرة يتسلمان جوازهما. عليهما أن ينتظرا متاعهما القليل. عليهما أن ينتظرا مقدم الفجر فى المطار. تأخذهما طيارة أخرى إلى موران نفسها. يشهدهما الصباح فى موران. رحلة عسيرة تنذر بإقامة عسيرة. يطوفان بأمتعتهما فى المطار الضخم. مئات الأشخاص من أجناس وألوان مختلفة. عشرات من العمال الأجانب يحفظون للمطار نظافته ورونقه. دمى آلية تتحرك. لا نظرة ود فى العينين. لا ابتسامة ترحيب على الشفتين. لا تعبير من أى نوع على الوجوه الصلدة. سرعان ما يرتديان، هما أيضًا، القناع الجديد. عليهما أن ينضما إلى القطيع. عصا الراعى تعيد الآبق من الخراف إلى حظيرته. تقسو نظرتها. تقسو ملامح وجهها. يقسو كلامها. تقسو نفسها. تستعد لصراع البقاء فى موران. ترتمى منهكة على مقعد فى المطار. تريح رأسها على مسنده، تحظى بإغفاءة رحيمة فى ليلة سهاد طويلة. ينتظرها غدٌ من العمل الشاق فى موران. عليها أن تستكمل رسميات التعيين. أروع ما فى ليلتها تلك كوبٌ من الشاى الساخن تذكره حتى اللحظة. ينعش الشاى بدنها المكدود.

الرابعة صباحًا. تقلهما الطيارة إلى موران. يجلسان متجاورين. ملابسها تضايقها. يثقل (الإيشارب) رأسها. ينزلق. عليها أن تعيده إلى موضعه. لعبة عابثة لا نهاية لها. تشكو قدماها وساقاها السخونة تحت جوربين سميكين. لا يبدد السخونة التكييف. كيف تحتمل جوربيها فى قيظ موران اللاهب؟ إحدى الصعاب الكثيرة المنتظرة فى المغامرة الجديدة. تقترب الساعة من السادسة. تحط الطيارة فى مطار مدينة الملح. يتضاءل المطار الجديد أمام هيبة المطار الأول.

تقرأ في الصحف أن مطارًا عالميًا ضخمًا يشيد في موران. يوشك أن يكتمل. لابد أن يكون المطار المشيد الأضخم والأبهى. موران هي القلب. لابد أن تتفوق، في كل مضمار، على منافستها القديمة الجديدة. ينتظران مقدم صديق يصحبهما في سيارته إلى دار الضيافة. ألا ينبغي أن ترحب بها جامعة موران نفسها؟ ألا ينبغي أن تقلها سيارة الجامعة إلى مستقرها الجديد؟ يهاتف زوجها صديقًا بورانيًا. يهاجر البورانى إلى موران. يتمورن ملتحقًا بأقربائه هناك. هو من منطقة في جنوب بوران حيث تتداخل موران وبوران أرضًا وأناسًا. تداخلاً يصعب فصله. حين يتغير ما يتغير في بوران يهجر البورانيون أرضًا يشق عليهم هجرانها. يقيم الصديق سنوات في موران تكسبه الجنسية المورانية. يغدو مورانيًا أكثر من المورانيين أنفسهم. ينتظران. تحاصرها (الدشاديش) البيض وأغطية الرأس البيض. لا تخشى لومة لائم. هي في حماية محرم يضمن حسن سلوكها.

يقدم الصديق. عناق وقبلات مع زوجها. يجرؤ على مصافحتها. تندهش. يجاور زوجها الصديق على مقعد السيارة الأمامي. هي في زاوية من المقعد الخلفي كما تقتضي آداب موران. موران مدينة الرجال. الحريم في حماية الرجال. هي حرمة تنضم إلى حريم تكتظ به موران. حريم من أصيلات موران. حريم من أجناس وألوان مختلفة. حريم من العالم الجديد. كل امرأة في موران تغدو حرمة. تتطلع إلى الخارج. تتعرف على مستقرها الجديد. خليط معمارى متنافر مستورد من مختلف أنحاء العالم. كثيرٌ من المباني الحكومية زجاجية ضخمة تذكرها بمباني تكساس. حتى المعمار الكورى يجد من يتبناه. قصرٌ باذخ يصدم عينيها بمعماره الغريب. ينبتُ عن المكان الذى يقوم فيه. يفتقر ما تراه من المدينة إلى أصالة معمارية وشخصية مميزة. في عاصمة بوران، القريب البعيد، يطرد المعمار المستورد المعمار الأصيل. لهوجة الحضارة. تقتحم عينيها الجدران المرتفعة. كل بيت يحتمي من الأعين بجدار يحجب نوافذ الطابق الثاني منه. نساؤه مصونات. أين مكانها هي؟ أية جدران ستطبق عليها؟ كيف تألف حياة الجدران بعد حياة البحر والشمس والفضاء في مستقرها الأول؟ يعصف بها الحنين، ولما تمض غير ساعات، إلى تعانق الأبيض والأزرق في المعمار التونسي. إلى البحر، صديقها وملاذها في الملمات. غول المدارس الأميريكية جبار لا يقاوم.

عند دار الضيافة. بعد الإجراءات الرسمية يودعهما الصديق البورانى المتمورن. بعد بزيارتهما في المساء. يصحبهما أحد العاملين في دار الضيافة إلى شقتهما. يضع متاعهما عند الباب. ينصرف. يدخلان ويقفلان الباب بالمفتاح. ترهبها ظلمة المكان على الرغم من أنوار الصباح في الخارج. ترهبها عتمة المكان على الرغم من ضياء المصابيح. يرهبها الصمت. ترهبهاالعزلة. غرفة النوم. لها نافذة واحدة. النافذة مغلقة تغطيها ستارة سميكة. غرفة الجلوس. نافذة وحيدة مغلقة تغطيها ستارة سميكة. مطبخ صغير بلا نافذة. ترهبها العزلة. تجرؤ على إزاحة الستارة قليلاً عن إحدى النوافذ. تطالعها نافذة مغلقة تحجبها من الداخل ستارة سميكة. لا ترى ولا تُرى. ترى المكان ويراها المكان. تكاد تبكي. الشرفة الرحبة الجميلة. النوافذ الكثيرة المفتوحة للنور والهواء. أنى تنظر منها تجد البحر وتونس على مبعدة يسيرة. حياة عسيرة. صراع بقاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عسير. عليها أن تخوض التجربة وحدها. الدولارات لا تُمنح. غول المدارس الأميركية فاغرٌ فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. تقبض باليمين وتعطى بالشمال، تتطلع إلى زوجها صامتة. يتطلع إليها صامتًا. تبحث عن يده. يحتوى يدها صامتًا. يُدرك جسامة التجربة التى تخوضها. عطشى إلى النوم. ترتمى على الفراش منهكة. تحظى بنومة رحيمة. تستفيق لتجد زوجها نائمًا.

تنهض متثاقلة. يرهبها الصمت، تخنقها العزلة، توقظ زوجها، يستعيدان وعيهما بالمكان الجديد والحياة التي تنتظرها، يخرج زوجها باحثًا عما يتيسر من الطعام. تقبع هى فى الغرفة منتظرة أوبته. هى فى موران. عليها أن تتموون. غداؤهما صامت متثاقل. ما أقل الكلمات عند اصطخاب المشاعر.

يأتى المساء بصديقهما البورانى المتمورن. تلقاه كاشفة رأسها، بلا جوربين. تسترها الجدران من الأعين. حقيقة تدركها سريعًا. الحياة داخل الجدران غير الحياة خارجها. عليها أن تحذق اللعبة وأن تستفيد من رُخصها. ستعلمها الأيام فى موران الكثير. تجالس الصديق وتحادثه. أول تحدٍ يا موران. تنتشى بفرح طفولى بعد زمن ينضم إليهم صديق بورانى آخر. يريد أن يتمورن لكنه لا يحظى بالنعمة. (الدشداشة) البيضاء وغطاء الرأس الأبيض. يأتى مزهوًا. يجلس منتفخًا. اسمه على كلّ لسان. تُكتب عنه الدراسات. هو من بلدتها الصغيرة فى بوران. تتقدم به الأيام. يعرف كيف يلعب اللعبة. يحظى بالماجستير من بلدٍ عربى يمنح شهاداته بجهدٍ يسير. لا يحجبها عمن يطلبها. يحظى بالدكتوراه من بلدٍ أجنبى يكيل بمكيالين. واحد للطلبة من مواطنيه وآخر للطلبة الأجانب. يستنزف أموالهم. يمنحهم الشهادات دون علمها. يطبع الأستاذ رسالته العربية بعد أن تصحح هى الأخطاء النحوية واللغوية فيها. هو اليوم ذائع الصيت. تكتب عنه الدراسات. يجلس منتفخًا خفيض الصوت. يخرج كلماته القليلة من طرف لسانه. حديث يناسب هيبته العلمية. يتفضل بالزيارة. تجالس رجلين أجنبيين حاسرة الرأس مكشوفة القدمين. يومها الأول فى موران. يا لها من جريئة!

هما وحيدان فى الشقة بعد خروج الصديقين. يحل الليل. الليل ليلان. ليلٌ فى الخارج وليل داخل الغرفة. ليل ثالث فى نفسها. مرارة وأسى (وتهيب الآن) ربما. لابد من صراع البقاء. يفاجئهما جرس الباب برنين غير متوقع. صديق بورانى وزوجته. أستاذان يريدان أن يتمورنا لكنهما لا يحظيان بالنعمة. يرتدى الزوج لباس المورانيين المعهود: (الدشداشة) والعقال والنعال. تغلف زوجته بدنها بالعباءة. يحجب وجهها عن الأنظار النقاب الأسود الكثيف. البياض للرجال. السواد للنساء. يرعبها سواد الصديقة. تستدل عليها بصوتها. يدخلان. يُغلق الباب. تزيح «جنان» النقاب الأسود. تزيح العباءة السوداء. حياة الداخل. يرعبها وجه جنان مكشوفًا أكثر منه مستورًا. سواد فاحم يلون الحاجبين الكثيفين. حمرة فاقعة تصبغ الشفتين الدقيقتين. على الخدين لطختان حمراوان. يجلسون. حديث المجاملات. من يعرفها بالصدق فيه من الكذب؟ لابد، فى نهاية المطاف، من الحديث عن الطعام. لابد من اصطحابهما إلي شقة الصديقين لصق دار الضيافة لتناول العشاء، لابدّ من تلبية الدعوة على الرغم من الإرهاق البدنى والنفسى.

في الطريق تعود جنان شبحًا أسود لا يتميز عن سواد الليل. تعرض جنان عليها أن تعيرها عباءة حتى تبتاع لنفسها عباءة. ترفض العرض شاكرة. لا تنوى ارتداء العباءة. الركود الخانق نفسه فى الشقة الأخرى. الجدران. النوافذ المغلقة. الستائر المسدلة. تتنفس ركودًا خانقًا. يشتعل الحنين إلى هواء البحر. يطول الحديث. التاسعة أو العاشرة ليلاً أفضل وقت لتناول العشاء العربى الدسم. أصناف الأطعمة البورانية والمورانية. لابد من ملء المائدة. ياكلان ارضاءً لا رغبة. يجامل زوجها اكثر من طاقته أحيانًا. تجامل هى. تاكل قدر طاقتها. لابد من إطراء الطعام. لابد من المبالغة فى ذلك.

بعد إرهاق بدنى ونفسى طويلين يغادران. هما أحوج ما يكونان للراحة. نومة عميقة منتهكة بعد يوم منهك. النوم هروب إلى حين. «ده النوم يا ليل نعمة يحلم بها الساهر». لعل المتوسط يأتيها ما دامت لا تملك أن تذهب إليه.

التاسعة من صباح اليوم التالى. تنقلها وزوجها سيارة إلى مبنى إدارة الجامعة البعيد. لابد من استكمال الإجراءات الرسمية. فى المبنى ذى الطوابق الكثيرة مصعدان. يرتقى زوجها مصعد الرجال. ترتقى هى مصعد النساء. ينتظرها زوجها قرب الباب الفاصل بين قسم الرجال وقسم النساء. يلفظها المصعد فى طابق كثير الارتفاع لا تذكر الآن رقمه. هى وسط حشد من النسوة. الملابس الطويلة تكاد تلامس الأرض. الأصباغ الفاقعة تلون الوجوه. شعور مسدلة منثورة. شعور مضمومة مرفوعة. فى الداخل يُباح ما لا يباح.

يدهشها أن ترى من يغطين رءوسهن حتى وسط النساء. يتوهج الذهب فى مواقع كثيرة من الأجساد النسائية. حول الساعدين. حول الرقبة. حول الأصابع. حول الساقين. لا تكاد تصدق. لا وجود (للحجل) أو (الخلخال) فى بوران اليوم. هو جزء من ذكريات طفولتها البعيدة هناك. يُبعث اليوم حيًا متوهجًا. ستصعق حين ترى هذه الحلية حول سيقان أوربية وأميركية. يتوهج الذهب بل الماس أحيانًا على أحد جانبى الأنف. لا تكاد تصدق. «خزامة» الفلاحات البورانيات. ذكريات طفولتها البعيدة. ها هى تبعث عند المتعلمات المورانيات، ذهب أو ماس. هل يعرف هذا المجتمع المترف الطبقية؟ هل يعرف صراع الطبقات؟ ستكتشف ذلك قريبًا. الإجراءات الرسمية بطيئة معقدة. أوراق وأوراق. من غرفة لأخرى. من دهليز لآخر. أنواع المشروبات الساخنة والباردة. أصناف المأكل الخفيفة والثقيلة. ذلك جزء من روتين العمل.

عليها أن تنتقل إلى قسم الرجال لاستكمال الإجراءات. يرشدونها. تتبع الإرشادات. هى أمام باب ضخم محكم الإغلاق. عند الباب امرأتان عملهما فتح الباب لخارجة أو داخلة أو لتسلم الأوراق الرسمية من عالم الرجال. تفتح إحداهما الباب، تغطى رأسها (بالإيشارب). تمرق من الباب. ينتظرها زوجها عند الجانب الآخر. يجلس عند الباب رجلان ضخمان لكل منهما لحية طويلة كثة. يسألان كل خارجة عن مقصدها. يطرقان الباب ويوعزان بفتحه لكل داخلة. تقتحم عالم الرجال صحبة محرم يحميها من العبث. تستكمل الإجراءات المعقدة. تغبط نفسها لذلك. لن تضطر إلى العودة إلى هذا المكان. يستلفت انتباهها أمرٌ تستغربه. الستائر السميكة مرخاة على النوافذ فى قسم النساء على الرغم من ارتفاع الطابق الشاهق. من نوافذ الرجال تتوهج الشمس وتتألق زرقة السماء. تتنهد. مثل هذا ينتظرها. هل تنحنى؟ هل تتمرد؟ لا تدرى،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعيدهما السيارة إلى دار الضيافة. تكره العودة إلى العزلة والوحشة. ترهب الآن تجربتها الجديدة. عليها أن تهيىء نفسها للمعركة المقبلة.. عليها أن تكون شديدة البأس.

يشهد اليوم الثالث ذهابها إلى حيث تعمل. تنقلها وزوجها إلى هناك سيارة. سورٌ ضخمٌ شاهق الارتفاع يطوق المكان. يذكرها بأسوار السجون فى الأفلام. ينتظرها زوجها عند الباب حتى تنتهى من شأنها داخل المكان. عند الباب يجلس رجال غلاظ شداد. فى يد كل منهم عصا تأديبية تنتظر من تؤدبه. يحرق الجوربان قدميها ينزلق (الإيشارب) عن شعرها فتسارع إلى تثبيته فى موضعه المفترض له. تجتاز الباب لتجد نفسها فى عالم النساء. تزيح الإيشارب عن شعرها. ينفذ لظى الشمس عبر جمجمتها إلى عقلها المنهك وروحها المضطربة. الأسوار أمامها وخلفها. عن يمينها وعن شمالها. ترفع رأسها عاليًا لتحظى بزرقة السماء. ستدعو هذا المكان «قلعة كافكا». ستدعوه «بيت الموتى». ستكون أيامها الميتة فيه مادة نص سردى آخر. حشدٌ من النساء متباين الأعمار. الألوان الصارخة والهادئة. بريق الذهب والماس. الأصباغ الفاقعة تغطى الوجوه. تشق طريقها وسط الحشد. تبدو فى ملابسها المتواضعة أقرب إلى العاملات.

ترتقى السلم إلى الطابق الثانى. تقابل وكيلة القسم وزميلاتها الأستاذات. تلتقط عيناها بسرعة أن كثيرًا من زميلاتها لا يرتدين جوارب. أول خطوة على درب الحرية. ستخلع غدًا جورييها. عليها أن تدرس اثنتى عشرة ساعة فى الأسبوع. تستعين بمكتبة المكان المتواضعة. تحمل كتبها القليلة وتخرج. لا تنسى أن تثبت (الإيشارب) على رأسها. ينتظرها زوجها فى القيظ اللاهب. يعودان إلى دار الضيافة. إلى الصمت والعزلة والوحشة. تعلن لزوجها ثورتها على جورييها. يتهيب العواقب. ينتهى نقاشهما بالرضى أو عدمه. لا تدرى. عليها أن تضع عنها بعض أثقالها. الأثقال فى موران كثيرة. أين منها تونس؟ أين منها الحرية؟

تلفها دوامة العمل. تبعدها بعض الوقت عن العزلة والوحشة. يأتيهما مساء ذلك اليوم بالصديق البورانى صحبة بورانى آخر متمورن. الملابس ذاتها. غطاء الرأس دون عقال: بذلك يتميز العلماء المتفقهون فى الدين عن سواهم. ما أهونه من اختلاف. تجالس العالم المتفقه فى الدين حاسرة الرأس مكشوفة القدمين. بين الجدران يُباح ما لا يُباح. تعرف من زوجها الكثير عن ماضى ذلك العالم المتفقه فى بوران. تنام ليلتها تلك منهوكة. تجهدها الحياة الجديدة. تجهدها بدنيًا وتجهدها نفسيًا.

صباح اليوم الرابع. تقلها سيارة الجامعة إلى مكان عملها. السائق مورانى. ستعلم أن جميع المتعاقدات فى حماية سائقين مورانين. يجب أن يكون سائقو سيارات الجامعة من المورانيين. بعد لحظات يحاول السائق المورانى محاورتها. يحدثها عن نسوة يرتدين الملابس الفاضحة. يكشفن سيقانهن وأفخاذهن. يحدثها عن طالبة وُجدت فى المسجد مساءً. تدعى أنها هناك للصلاة. يشكك هو فى ذلك. تفزع لكلامٍ لا تتوقعه. لا تعرف بم تجيب. تصمت. الصمت من ذهب.

يومها الأول فى العمل. بلبلة وأسى. تجهدها كثرة الدروس يجهدها القيظ اللاهب فى تنقلها بين الصفوف المتباعدة. يجهدها صعود السلالم. عودة منهكة إلى دار الضيافة. يندهش زوجها لمرأها. تصطبغ وجناتها بحمرةٍ قانية. يحرقهما القيظ اللاهب. يدرك جسامة المهمة التى تنتظرها. أين أنت يا تونس؟ ساعتان من التدريس. بقية وقتها للقراءة والبحث. اثنتا عشرة ساعة فى الأسبوع. خمسة أيام بتمامها. مساء ذلك اليوم وليلة تهيؤ لدروس يوم يليه. اليوم الخامس. ينقضى سريعًا فى دوامة العمل المجهد. فضيلة العمل المجهد أنه يسلبها نفسها وتفكيرها.

اليوم السادس. عطلة نهاية الأسبوع. أين يمضيانها؟ أيذهبان إلى الحمامات؟ ينتظرهما غداء شهى من السمك. يتناولانه وهما يشرفان من علٍ على المتوسط. يهبطان إلى صديقهما البحر. يطوفان به حتى يتعبهما الطواف. يعودان إلى تونس فى المساء طيرين سعيدين. أيمضيان إلى بنزرت؟ ينتظرهما سمك لذيذ فى مطعم يكاد يلامس أمواج المتوسط. أيمضيان إلى سوسة أم إلى المونستين أم إلى طبرقة وعين دراهم؟ سيمضيان عطلة نهاية الأسبوع بين الجدران فى دار الضيافة. مع الصمت والعزلة. هى فى موران. تزدحم الشوارع بالمارين دون المارات. لا تخرج الحريم إلا لضرورة قصوى. ليس الترويح عن النفس بالضرورة القصوى. بين الجدران فى دار الضيافة يحصيان الدقائق والساعات. لعلهما فى حاجة إلى ذلك. بعد يومين يتركها تخوض صراع البقاء فى موران. عم يتحدثان؟ عن ماضيهما الجميل؟ هو اليوم أوجاع ذكرى. عن حاضرهما القاسى؟ عن ابنيهما البعيدين؟ عن آتٍ مجهول لا سبيل إلى التكهن به؟ الصمت أكثر من الكلام.

دعوة للعشاء لدى صديق بورانى آخر. لا يريد هذا البورانى أن يقمورن. هو فى موران لأجل محدد. يجمع المزيد من النقود. ما يدعوه لذلك؟ ضرورة قصوى؟ أم هو يحب المال حبًا جمًا (هل هناك من لا يحب؟) لا تدرى. تصحب هذا البورانى زوجته. ستذهب لتراها. ستنقضى الأمسية أسرع مما يظنان. فى دار الصديق البورانى. (الدشداشة) والنعال دون العقال. سترى كثيرًا من أساتذة الجامعة المتعاقدين يرتدون (الدشداشة) والنعال فى غير ساعات عملهم الجامعى. ينشدون مزيدًا من الهواء فى قيظ موران اللاهب. ويتشبهون بالمورانيين، لعل المورانيين يقبلونهم ويقبلون عليهم. يلتقيان هناك بالصديق البورانى المتمورن صحبة زوجته. الرجال والنساء فى جلسة مشتركة بين الجدران يُباح ما لا يُباح خارجها. جميع الحضور ، إلاّها، من مدينة واحدة جنوب بوران. للشعر نصيب من الحديث. زوجة الداعى ابنة شاعر بورانى معروف. الحديث عن ذلك الشاعر ممتع مؤلم. رصاصة الرحمة يا إلهى. مائدة العشاء مكتظة بأصناف الطعام البورانى والمورانى أيضًا. الكرم العربى لمعيار الصداقة والمودة. عليها أن ترضى الداعيين. عليها أن تأكل أكثر مما تطيق. تفعل أحيانًا. ينقضى بعض من الليل. هى بين السرور والأسى. سرور بانقضاء الوقت. أسىٌ لفراق عن زوجها ينتظرها بعد يوم واحد. وحيدة. عليها أن تصارع حتى الرمق الأخير. يشكران الصديق الداعى يعودان إلى دار الضيافة. الجدران السميكة. الوحشة والعزلة. الصمت أكثر من الكلام. ينامان ولا ينامان. إغماضة القلق لا إغماضة الراحة.

اليوم السابع فى دار الضيافة. يستيقظان مبكرين. يتناومان لعلهما يقتلان بعض الوقت. يقتلهما الوقت. سيقتلها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوقت وحيدة فى موران. أيامًا وأسابيع وشهورًا. تهزها زوبعة من المشاعر والأفكار. مستقبل مجهول لا تدرى مفاجآته. الحاضر. تنفيه. تلفظه. الحاضر دار الضيافة وموران. أنى لها أن تنفى موران. موران أنشوطة حول رقبتها. تهرب إلى ماضيها. ماضيها البعيد. الطموحات لا تعرف للأفق حدودًا. العنفوان. أيامها الأسطورية فى جنائن تموز العاشق. هى طير يحلق نحو ذرىً قصية. تذكر تفصيلات صغيرة من لقاءات حبهما. أماكن اللقاء. كلمات قالها. كلمات قالتها هى. تحفظ أبياتًا من شعرٍ كثير خصها به. كيف لا تنسيها أحداث عشرين عامًا تلك التفصيلات؟ ذكريات رحلتهما المشتركة خلال عشرين عامًا من اليسر والعسر. يصمد الحب لكل الأزمات. تظل جنائن تموز العاشق شعاعًا يبدد ظلمات أيامها. تظل ملاذًا يحميها حين تجد نفسها فى العراء. يطول التناوم. لابد من النهوض. ينهضان.

يومهما الأخير معًا. يشهدها الغد وحيدة فى موران. تتلو الغد أيام وأسابيع وشهور لا تعلم عدتها. الصمت أكثر من الكلام. إفطارهما الأخير المشترك. تأكل ولا تأكل. الصمت أكثر من الكلام. تمضى الدقائق بطيئة متكاسلة. ليتها تبطئ وتتكاسل أكثر. ليت اليوم يمتد فلا يتلوه غد. ترهب الغد. تطوف بين الغرف والمطبخ والصالة. حيوان حبيس فى قفص. يريدا الانفلات. تستدرج زوجها إلى الحديث. حيث الماضى. يحيا الحاضر والمستقبل. لابد من حديث الماضى. حماها فى زوبعةٍ تعصف بها. يتحدثان. أيام حبهما فى جنائن تموز. أسرتهما الصغيرة الهانئة. أبناهما. طفلان. صبيان. شابان. أين هما منها ؟ أين هو منها غدًا؟ يشهدهم الغد متباعدين تفصلهم آلاف الأميال. قدرها الأسوأ بينهم. تحيا وحيدة فى مدينة الملح. تطعم ملحًا. تتنفس ملحًا. يقرّح ملح موران روحها قبل بدنها. ليته يعيدها إلى مستقرها الأول السعيد. تحدث نفسها ولا تحدثه. غول المدارس الأميركية فاغرٌ فاه. لابد أن تلقمه مزيدًا من الدولارات. كم يطول صراعها؟ ما نهاية المطاف؟ لا تعرف، تلك اللحظة، أن نهاية المطاف أقسى مما تظن. تتلقفهما المنافى متألمين مكدودين. تنصهر اليوم، وحكايتها تسرد، فى أتون تلك التجربة. سعيدة هى حينذاك على شقائها. مقارنة الأسوأ بالسىء. حيلة العاجز عن التغيير.

يحين حين الغداء. يخرج ليأتى بما يسد الرمق. تقبع هى بين الجدران، تنتظره مع الصمت والعزلة والوحشة. الغداء الأخير صامت متثاقل. لا يخفيان القلق والأسف. الرهبة من الآتى. بعد الغداء يجمع زوجها حاجاته القليلة. يستعد للعودة فى اليوم التالى. يتركها فى السادسة من صباح الغد. يتركها لواقعها الكالح فى موران، مدينة الملح. تمر الساعات بطيئة متثاقلة فى دار الضيافة. الذكريات الهانئة والمخاوف والعزلة. لا تريد للنهار أن ينقضى ويسلمها للغد. العشاء. ما تبقى من طعام الغداء يكفى. أنى لهما أن يطعما؟ تنغلق المعدة عن الطعام. يغلقها الأسى والقلق. الليل. ظلمة. عزلة على عزلة. وحشة على وحشة. يقترب الغد. تغمض عينيها على الشجن والتساؤلات.

تسأل نفسها. لم ترفض واقعها الجديد منذ اللحظة الأولى؟

لم لا تنتظر حتى يتكشف لها الواقع الجديد عما يخفى اليوم؟ واقع موران اليوم صورة من واقع عذاباتها الماضية فى بوران. واقع موران اليوم يعيدها إلى واقعها فى بلدة (ب) قبل أكثر من ثلاثين عامًا. عباءات موران تذكرها بعباءة تلف

بدنها الصبي وهي في الثانية عشرة من عمرها. النقاب في موران يذكرها بنقاب كثيف يغلف وجه فتاة الرابعة عشرة. يجعل عالمها ظلمة دائمة. واقع موران اليوم هو ماضيها البعيد. تعود إلى ماضيها الذي تمقته وتزدريه. تعدو إليه مكرهة. غول المدارس الأميركية فاغرٌ فاه. ينتظر المزيد من الدولارات. سيتكشف لها المزيد من واقع موران. سيقسرها على العودة إلى ماضيها أكثر فأكثر. ستزداد رفضًا مقنعًا لواقعها الجديد. يضنيها التفكير. تنام نومة القلق.

رنين منبه الساعة. يحل الغد. ينهضان على عجل. يرتديان ملابسهما مسرعين. لا إفطار. لا وقت ولا شهية. لا تقول شيئًا. لا يقول شيئًا. يُقرع الباب. الصديق البوراني المتمورن. يستحث زوجها ليخرج. سيصحبه إلى المطار. يخطف زوجها حقيبته. ضمة عجلة وقبلة دون كلمات. يندفع إلى الخارج. لعله يريد أن يخفف عنها وعن نفسه مرارة اللحظة. هل إلى ذلك من سبيل؟

تقف أمام الباب المغلق ذاهلة. تفتح الباب. تندفع إلى المصعد. تهبط إلى الطابق الأرضي. إلى الشارع. لعلها تراه. لا أحد. هي وحيدة في موران، مدينة الملح. تجرجر قدميها عائدة. تجمع متاعها. تنتظر القوامين على أمرها.

سينقلونها إلى سكنها الجامعي في حي (البرعية). رحلة جديدة. واقع جديد. صراع جديد. ستبدأ حكاية أخرى من حكايات منفاها في موران، مدينة الملح.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الرباط .

وليد منير

النـــورس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والعَصرْ

إن الإنسان لفى خُسر

إلا من هاجر من يابسةٍ

متقلبة الوجدان

إلى حركاتِ الريح

وإيماءات البحر

رفرفتان

ويصعدُ طير النورس فوق الماء

ويهبطُ طير النورس فوق الجِسر

لو أن فؤادى يغفو بين أناملها العشرِ

ويستيقظُ بين أناملها العشر

لجعلت لهذا الجسد الأبيض أجنحةً

وخرجت به من تيه المخلوقاتِ

وجاوزت به قافلة الأسر

ثم طفقنا نعلو

نعلو

نعلو

خلف حدود المجهول

ونسكب فى كاسينا

من خمرةِ هذا الدهر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طائر النورس جوّاب

سماواتٍ

وملأح بحارٍ ومدنْ

طائر النورس صعلوكٌ قديم

يتمشى فى الزمن

حزنه من خامةٍ أخرى

وأفراح رؤاه

غيمةٌ تهطل فى جنة عدن

طائر النورس يحسو حسوتين

من مياه البحر

لكن المدى ينبعُ أين؟

طائر النورس لا يبحث إلا عن

بداياتِ المدى

وعن الحلم الذى يجرفهُ التيارُ

فى المنحدر الآخر،

عن آدم فى صورته الأولى،

وعن لؤلؤتين

طائر النورس نحاتٌ شقى

ينحتُ الريح بأزميل القلق

وله قلبٌ عصى

كلما حط مرق

طائر النورس يسمو فوق الامِ البشر

وطموحاتِ الشراع

ويرى أبعد من كلِّ المحبين

له فلسفةٌ صوفيةٌ فى الشطح،

لكن السفر

زاده شوقًا إلى نفى القناعْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طائر النورس روحٌ تتقلب

فى مساحاتِ البياض

وله اسرارُه

يحملها فى كلِّ ارض معه

حين يقيسُ الكون

لا يبدو له الكون كبيرًا

وإذا ضم على الدنيا جناحيه

اشتهى ما هو أصعب

طائر النورس قد عاش وجرَّبْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والنورس

والليل إذا عسعس

وصباحك لما يتنفس

يا أنثاى.

ويا سرى المسكون كدمع الربَّانيين

بكل بعيدٍ ومقدس

نقطة الصفر

لم أتوقع، كما لم يتوقع أحد توقيت ساعة رحيل الشيخ، التي أتت على غفلة من أبنائه، وأشقائه، وأبناء المدينة الصغيرة المحاطة بروائح الريف التي يعيش فيها. ولم أستطع أن أحدد طريقة التفكير والتعامل مع الموقف. في تلك الساعة التي فاجأت الجميع، الذين أتوا من كل ناحية لمجاملة الأبناء، والأشقاء، والزوجات وغيرهن في تلك الأمسية الحارة.

كان الأبناء الذكور الثلاثة يجلسون أسفل صورته شديدة التأنق، حيث عيناه تنظران للأفق في كبرياء، داخل زيه المختار، الذي كان له الكثير من المهابة، وفوق رأسه غطاء الرأس الجوخي، الذي يلفه بشال عمامة أبيض ناصع أحاطه بجوانب الرأس ، فأعطاه الكثير من الثقة، والرضى والجلال.

جاء صوت أصغر أبنائه، من آخر امرأة اقترن بها:

- لم تكن المفاجأة في غيابه جاءت المفاجأة بعد الغياب.

وكأنه بهذا ألقى قنبلة كانت موقوتة. نظر جميع الحاضرين إليه.

لم يظن أحد من الحاضرين أن يكون المتحدث أصغر الأبناء، وسط الحضور وبين أشقائه الكبار. رد الشقيق الأكبر عليه بنظرة ملفوفة بالتجاهل، الذي يشي بالرفض والاستسلام، وكأنه لم يسمع شيئًا. بينما تراوحت نظرات الآخرين ولفتاتهم بين مدرك لمغزى العبارة وماوراءها، أو مستنكر لها، أو من تشي لفتاته بوقوع أشياء لم تفصح عنها الكلمات البسيطة المترددة..

كان كل ما يجرى أمامى يمثل مفاجأة غير متوقعة. أخذ الابن الأصغر يطفئ سيجارة من أخرى، وكان معروفًا عنه أنه لا يدخن فى وجود الشيخ، أو أمام أشقائه الذين يكبرونه. جاءت إيماءاته محملة بنوع من التحدى غير المعلن.

كلما كدت استأذن، كانت الأصوات ترتفع من أطراف متعددة تتمسك بوجودى، فأنا لا أحضر إلى بلدهم إلا فى المناسبات وكفانى عناء السفروالانتقال. وعندما عزمت على الرحيل فعلاً، تجاوزوا الكلمات التى تتمسك بى، وجذبنى أصغرهم بقوة للمكوث معهم، فهم يريدوننى. كما برزت تلك الرغبة واضحة على ابنتيه الوحيدتين وسط أشقائهما الأربعة.. أحسست فى عيون الكبار أن ثمة لا مبالاة، وعدم تشدد فى ضرورة مكوثى. عندها أدركت أن لحظة رحيل الشيخ كانت نقطة الصفر، التى تفجر بعدها ما لم يكن معلنًا، ولكنه يعلن الآن عن نفسه بشكل محسوس، ولما كانت درجة قرابتى لهم متساوية، لذا لاح ترددى فى الانتظار، ولم أستطع أن أحزم الأمر بالذهاب. ولعل ما كان يدفعنى للمكوث، ما رواه الناس عن الشيخ من حكايات وطرائف، كادت تصبح مثل الأساطير لدى البعض، كانت تأخذ طريقها لآذاننا نحن أقاربه فى القاهرة بين حين وآخر. حيث كان الشيخ صاحب جولات وصولات، فهو ينتمى عن طريق أجداده للأسر القديمة، فجد جده تولى مسئولية الالتزام على الناحية، وكان بمثابة الحاكم والمسئول عن رعيته فى توريد المكوس المفروضة للوالى، مما جعل الشيخ يحيا حياته التى استمرت إلى الثمانين على صيت وأخبار آبائه، الزاخرة بالنوادر والحكايا. وكان فى شبابه يعد النساء فى كل فترة من حياته، ولم يكن يفضل من النساء إلا الفتيات الصغيرات. كما لم يبق بين يديه من عقار وصله من الآباء سوى بيت العائلة الذى جرى عليه الكثير من التجديدات بفضل ابنه المهندس بالخليج، وظل طوال حياته بعد ذهاب الأموال والعقارات يعمل بالتجارة فى أحد المحلات القديمة التى ورثها عن أبيه. وكان هو أقدم محل فى طريق السوق بالمدينة الصغيرة، التى ازدحمت بالبضائع المستحدثة داخل الواجهات الزجاجية من المأكولات، وحتى الأدوات الكهربائية والصحية، وبنك الصرافة.. لكن ظل الجميع يعرفون محل الشيخ، فهم يشترون منه، أو يستدينون منه كما كان يقال دون أن يستغل حاجة المحتاجين، فالكل يتعامل مع الشيخ خاصة من السكان الذين يمثلون أصل المدينة الصغيرة التى توسعت بالقرى المتناثرة حولها، وكل ذلك أكسب محل الشيخ سمعة مستقرة لكنها لم تنفعه أمام زحف المحلات الجديدة فى الحفاظ على ما وصل إلى يديه من آبائه. وظل محل الشيخ كما هو، لم يصب بالتوسعات أو التجديدات أو تنويع السلع، وبقى متخصصًا فى القليل الذى يتعامل فيه منذ سنين طويلة.

ومما يذكر عن أمجاد الشيخ فى فترات ما اضطلاعه بمهمة القاضى فى المدينة الصغيرة، فمن يختلفون لا يجدون غيره ملاذًا، فهو يحكم بين الجميع بكلام الله. ومن يريد زواج ابنته لابد أن يلجأ إليه كمأذون الناحية المعتمد، لدى المحكمة الشرعية فى الإقليم.. ومن أراد أن ينفصل عن زوجته كان لا يجد أمامه أى ملجأ إلا الشيخ، وكم هى الزيجات المتعثرة التى نجح الشيخ فى إصلاحها، مما حمد له الجميع أفعاله، فكان مصدر ثقة من نساء المدينة الصغيرة قبل رجالها، ولم يضعف تلك الثقة عمل الشيخ فى المحل الذى كان يمثل له مكانًا للتواجد فى طريق الجميع. وكان الشيخ يغطى تكاليف

المحل فى معظم الأحيان بصعوبة شديدة، مما جعل ابنه الأكبر يلومه وهو فى بلدان الخليج على وجود المحل ويطلب منه تركه لكى يستكين للراحة ولديه ما يكفيه. وكلما عرض عليه الابن ذلك، كان الشيخ يسارع بالسخرية منه قائلاً لمستمعيه:

- منذ متى يعيش الآباء على حساب الأبناء، والله هذا الولد يستعجل موتى، كما أرى من عينيه.

ولم يعاون الشيخ فى عمله اليومى سوى أصغر أبنائه من آخر امرأة اقترن بها فهو الذى كان بجواره فى كل الملمات، ويدرك كل تصرفاته. كما كان يشعر تجاه زوجة أبيه - قريبتى - أم الآخرين بالحنان، فهى التى تولت تربيته صغيرًا بعد طرد الشيخ لأمه عندما طلبت الطلاق.. وكان هذا الولد هو الذى يعرف طبيعة المحل، ما عليه للدائنين، وماله لدى الغير ممن يتعاملون مع الشيخ، الذى كان يمثل محورًا هامًا من محاور البلد. كما لم يكن معروفًا عنه قبول مالا يتفق مع الأصول أو الشرع. لذلك عندما لم تستقم الحياة مع أم ولده الأصغر الشابة التى لم تصل العشرين وكان فى نهاية العقد السادس، لم يستغل فقر أسرتها، وسرعان ما أطلقها مشترطًا الاحتفاظ بابنه، وكان الفرق بين أكبر أبنائه وأصغرهم كبيرًا بشكل ملحوظ.

أحسست من نظرات الابن الأصغر أنه يتحدث بطريقة خاصة، وكان يوجه إلى نظرات مميزة، لعلها تستنجد بشىء لا أعرفه. أدركت أنه يريدنى لأمر هام، وهو الذى لم تجمعنى به أية قرابة إلا أنه ابن للشيخ زوج قريبتى وأم معظم الأبناء، بينما الابنتان كانتا من زوجة سابقة.

ARCHIVE

بين مساحات الصمت ومساحات الكلام عن مآثر الشيخ، التى كانت تتوالى بين الحاضرين، ومنهم أقارب للشيخ، ومنهم جيران له، ومنهم أصدقاؤه، جاءنى صوت واحد من أبناء البلد تعرفت عليه من قبل، هو من تربطه بالشيخ صلة نسب... بدا صوته هامسًا وملحًا:

- أريدك فى أمر هام.. أرجو أن يسمح وقتك لهذا؟

وسرعان ما انتزعنى من المجلس. واتجه بى نحو بيته الذى يواجه بيت الشيخ، حيث استضافنى، وكنت أحاول تخمين الأمر الذى يريدنى بسببه..

بادرنى ونحن جلوس فى شرفة بيته التى تطل على الطريق وتشرف على بيت الشيخ...

- أتدرى ما حدث يا أستاذ... أنتم بالقاهرة لا تعرفون شيئًا نظرت إليه مستفسرًا.. لكنه قال:

- لقد رحل الشيخ فجأة، فلم يمرض أو يظهر عليه ما ينبئ بقرب نهايته. كان يجلس بالمقهى بجوار المحل، وابنه الصغير يقوم بالعمل مكانه ملبيًا طلبات الزبائن. فاجأته الأزمة وعندما أوصله الشباب إلى بيته كان قد أسلم الروح.

قلت:

- الدوام لله وحده، وبقاء الحال من المحال. ولعله لم يكن صغيرًا.

قاطعنى:

- لا يوجد بالمدينة كلها من يعرف العمر الحقيقى للشيخ، فالكل يتعامل معه، وكأنه فى منتصف عمره الحقيقى.

قلت:

- ذلك يرجع لطريقة حياة الراحل، حيث لم يفكر أبدًا فى حقيقة عمره.

استطرد:

- آه لو رأيت جنازة الشيخ.. كان السائرون صفوفًا وراء صفوف من كل الأعمار، تقدمهم رجال مجلس المدينة وضباط النقطة وجنودها.. أتصدق أنه لم يوجد من لم يسر وراء الجنازة التى امتدت بطول السوق وحتى المقابر.

صمت قليلاً... وقال:

- سار فى الجنازة الشباب قبل الشيوخ وحتى النساء اللائى قام هو بنفسه بتزويجهن، أو إصلاح حياتهن، بإزالة الخلافات بينهن وبين أزواجهن. وكم ذرفن عليه من الدموع.

تذكرت أن الشيخ كان يحب الحياة ويعبها عبًا كلما لاحت الفرصة لذلك.

وكم زارنا بالقاهرة ونحن صبية صغار - كان يحضر إلينا محملاً بالهدايا والحلوى كلما كانت له حاجة بالعاصمة.. وكم سمعنا عنه من النوادر والحكايات الطريفة المؤثرة، مثل اشتراكه فى أعمال الفدائيين ضد الاحتلال الإنجليزى منذ أكثر من خمسين عامًا. فلقد اشترك فى خطف الضباط والجنود المحتلين. وكثيرًا ما صعد المنبر خطيبًا للجمعة فى أكبر مسجد بالمدينة التى يقطنها. ويروى عن أبيه أنه كان له فضل السبق فى التبرع بأرض أول مدرسة بالبلدة التى عاش فيها أجداده.

قاطعنى صوت محدثى:

حقًا لم تكن مجرد جنازة.. كان مشهدًا احتفاليًا لم يجر فى مدينتنا من قبل.

صدقت على كلامه.

- ربما ذلك نتيجة أعماله الطيبة - ولقد لاقى جزاءه.

فاجأني...

- ورغم ذلك. من كان يصدق أن يتصرف ابنه الأكبر الثرى بمثل تلك التصرفات ثانى يوم لرحيله.

تذكرت ابنه الأكبر المهندس والذى يعتبر قرينًا لى فى العمر، وأنه هجر مصر للعمل بدول الخليج منذ أكثر من عشرين عامًا، فجمع الكثير من الثروات، التى كانت تصلنا أخبارها لمامًا. سألته:

- ماالذى جرى؟

قال:

- ما جرى يتحدث عنه الناس. لقد تناقلته الألسن منذ لحظة حدوثه.

سألته مشددًا:

- لتقل ماذا جرى بالضبط؟

قال:

- أتصدق أن الباشمهندس. الابن الأكبر... وفى اليوم التالى...

صمت قليلاً.. ثم استأنف حديثه:

- لم أصدق أو يصدق أحد.. لقد جاء هذا الابن الثرى جدًا، وفتح محل الشيخ مع زوجته، وجلسا يقيمان ما فيه من بضاعة، بعد أن أبعد شقيقه الأصغر، الذى كان يعمل مع الشيخ، وليس له عمل آخر.

سألته:

- وما معنى هذا؟

أجاب:

- معناه أن الابن فاجأ أهل البلد قبل أشقائه، بما لم يكن متوقعًا تحت دعوى الحفاظ على حقوق أشقائه. ولم يرع التقاليد أو الأصول فى مثل هذه الحالة.

عند ذاك أدركت مغزى العبارات التى تناثرت فى مجلس الأشقاء، وأنا بينهم.. وقال:

- لم يتوقع الأصغر تلك المعاملة القاسية، ولقد تدخل الكثيرون من الجيران والكبار، وأصدقاء الشيخ، فهم يعرفون الابن الأصغر، وأنه كان الساعد الوحيد للشيخ، وهو الأحق بالعمل فى المحل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سألته:

- وماذا كان رد الشقيق الأكبر على استفسارات الناس واستنكاراتهم؟

أجاب:

- لقد توارت أغراضه الحقيقية وراء الشرع والحقوق، وأن لهم شقيقتين من الأب، وهو يعمل على الحفاظ على حقوقهما.

تذكرت أن ابنتى الشيخ قد تزوجتا منذ سنين طويلة، وأصبح لكل واحدة منهما أسرتها وهما تعيشان خارج مدينتهما. قال:

- وفى الحقيقة إن الابنتين لم تطلبا شيئًا، ولم تكلف أى منهما الأكبر بمثل تلك التصرفات.

سألته فى حيرة:

- وما الذى يمكننى فعله الآن؟

أجاب:

- يمكنك أن توضح للأكبر أوجه العيب فى تصرفاته، فأنت قرين له، وأخوه الأصغر ليس له وظيفة أو عمل غير المحل الذى تركه الأب، وهو يعمل به. ويجب ألا يتمسك معه، فالبلد لا يختفى فيها أى خبر. فما بالك بأخبار الشيخ وأولاده.

تذكرت الإيماءات والعبارات التى جرت بين الأشقاء، منذ لحظات، وبدأت تفسيرها ومعرفة أسبابها التى كنت أجهلها. صمت محدثى قليلاً.. ثم استأنف حديثه:

- وإذا كان يريد فعل أى شىء بصورة قانونية، فليفعل وبطريقة مختلفة، والشيخ لا يستحق أن تلوك سيرته مختلف الألسن. ولتفعل شيئًا فهو قريب لك وكلهم أقرباؤك.

عند ذاك استرجعت طبيعة الابن الأكبر، الذى أصبح راعيًا لهذه الأسرة، ولم أكن أتوقع من قبل أن يأتى بمثل تلك التصرفات، التى أصبحت محل انتقاد الجميع، دون استشارة أشقائه، الذين لم يقبلوها. وبدأت أفكر - هل يمكننى فعلاً عمل أى شىء لصالح الأصغر. لكن بسرعة أيقنت أن الأكبر لن يستمع إلى أى حديث أتوجه به إليه، فما فعله قد سبق أى تفكير. وأى حديث، وأن الذى يفعل ما فعله مع أشقائه، بل مع شقيقه الأصغر، لا يمكن أن يستمع إلى أى رأى. وبذلك وضح أمامى المغزى من وراء عبارات وتصرفات الشقيق الأصغر، الذى كبر فجأة، ولم يعد صغيرًا كما كان يظن الجميع.

ادريس عيسى

عرائش مرفوعة*

الصباحُ

مدىً يسند الشجر الكهل فيه، إلى الريح،

أكتافه، وينش طيور البيات إلى قلق الطفل، طفلٌ وساريةُ الضوء في عرصة الدار، دارٌ ونافورةٌ من هديل. يمر على الطفل نهر حمير تجيد الإقامة في دمهاالبرحاء كصقر يجيد الإقامة في السر، نقعٌ، فديدٌ، سعاة إلى عبثٍ يشبه الرزق في السنديان الذي ربطوا بجذوعه أرواحهم كالكلاب لتسهر قرب الينابيع، تحرس أرواحه.

والصباح

سماء يسير بها الغيم.

محتطبون يسوقون أرضا براحا، يجرونها من سرير الندى، ويُفتونُها كجناح الفراشة من حسرة ولهاث، يدورون خلف الحمير على محور الوقت بين المدينة والغاب، بين مرايا الغبار وأشباهها: اليأس والخوف

* جزء من نص طويل معد للنشر، عنوانه «تاريخ الوردة ـ سيرة الغامض».

والجوع، بين الجدار وأحواله الألف حين يكون صدىً وتكونُ الرؤى صرخة الدم. يستفحلون كأعشاب مستنقع، يُحرجُون الظلال بوقع الحوافر. والسنديان ملاذ ـ يرى الطفل ـ شمس سرابية ليس تحبو على السقف، حنطة أولاء، خبزٌ قفار يهيئ كوكبةُ الصبرُ، ثوبٌ قديمٌ، دفاتر تكتب من أجل شمس سرابية ليس تحبو على السقف، نعناع شاى يروق بالدم. والطفل كفاه طيرانٍ فى الشجر الكهل. من أغلق الأرض حتى تراجع أولاء منكسرين يقُدون للموت بازلته، سائرين على حرف هاوية بوجوه يثلم فيها أزاميله العنف؟ من وزع الاسم والظل بين الخلائق؟ من وزّع الأرض والريح؟ من قال للثور: مِّل جْهة الغاب حتى تخرُّ إليها الجهات بأقصى السُّلالات؟ من شد نجم المتاه كطيارة فى العيون بحبلين؟ من قاد خيل الفرنج تجر المدافع والمؤن العسكرية والعربات؟ خيامٌ مضت ـ قيل للطفل ـ مطوية كبلادٍ، مهجة جهة البحر، محمولة، فسها البحرُ عن رئتيه. مضت خلفها قبعات الفرنج، الكراسى، صرير الدواليب، ديك البيارق، أعمدة وعرائش كانت على ساحل البحر تُعلى لمنتزهين يحبون أيديهم فى سماء التماثيل تمتدح اسم الرخام، يحبونها بالكوابيس تعصب حلم العبيد. السلالم وراء العرائش، والكتب الفلكية، والبوصلات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفرنج مضوا.

غير أنا رأينا العرائش مرفوعة فوق أعمدة البحر، مفتوحةً كبلاد. رأينا حميرًا مبكرة تدهم الغاب ثم تعود محملةً بالغيوم. رأينا على صخرة الدم شمسًا تُتَل. إلهى!

سيسألك الطفل، عيناه فى غَبرة العير، قلبه فى ناره، وجناحاه فى حيرة: «لِمَ لم تطو تلك العرائش؟ كفاك قادرتان، ووجُهك أعلى، وأسماؤك الحق مسطورة فى الكتاب. فهل شئت أن يسرق النازلون إلى الأرض، من شجر الضوء، مائدة العيد؟ هل قلت للطرقات: «انهضى بالرعاع وذُرِّيَّة الأفلين. سرحيهم كمنز. وتيهى ليكتملَ اسمك فى التيه. واندثى»؟ هل قدرت الحكاية قفلاً من الماء قبل الشفاه التى ستقود الكلام إلى نهره؟ ولماذا العرائش مرفوعة، والصباح مدى الشجر الكهل، سرب حمير، ومحتطبون يدورون بالأرض

مرتجلين السماء، كأن أوثقوا بالحبال إلى جذع صارية من هندام؟».

الكلامُ طريقُ الكلام.

يخرج الطفل من دورة العير بين الطواحين والغاب منكسرًا. قلبُه شرفةٌ، وقناديل ساهرة، كلما اشتد من حولها الليل زادت حرائقها

وارتقت

ذروات

الظلام.

القنيطرة ـ المغرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عيسى علاونة

الدمى فى رسم فنان عربى

الرسام العربى السورى **مروان قصاب باشى** من مواليد عام ١٩٣٤ فى دمشق. سافر بعد دراسته فى كلية الآداب إلى برلين والتحق بكلية الفنون الجميلة عام ١٩٥٦ التى كانت تتميز بمستوى رفيع وعلى رأسها الرسام الألمانى الكبير الاستاذ ـ هان تريير ـ ومدرسة التاخيزم Tachismus «البُعقبه». منذ ذلك الوقت عرُف **مروان قصاب باشى** فى أوساط الفن وفى كتب النقد الفنى فى أوربا باسم: **مروان**.

جاء إلى برلين بهذا الطموح الذى لا يخلو من حزن وخوف، ويحمل فى إهابه كثيراً من ذلك التراث الشرقى المستند إلى الماضى والحلم فى مواجهة تراث غربى مادى صارم، واصطدام حضارتين،كما يقول الروائى العربى الكبير **عبدالرحمن منيف** فى كتابه* الذى سيصدر بعد أشهر عن فن **مروان**.

كانت البدايات صعبة ومعقدة على المستويين الفنى والحياتى كليهما، ثم على الصعيد الفكرى. إذ كان السؤال الذى يقلق **مروان** العربى الصحراوى من رأسه إلى أخمص قدميه كان كما يقول: «كيف يمكن تصنيفى على أننى رسام عربى؟ ماذا أفعل كى أكون كذلك؟».

فى الأعمال الأولى لجأ إلى التجريب فى إطار الزخرفة والأرابسك ثم إلى البساطة. هذه الوسائل كانت بمثابة درع لحماية النفس من سطوة هذا الفيض من التيارات والاتجاهات الفنية الغربية. ويقول **مروان** فى مرحلة لاحقة «صهرت نفسى فى تجربة التصوير الفنى الواسعة، أى أن المرحلة الأولى كانت بداياتها فى ألمانيا تجريبية، وفيما بعد دفاعية، ثم انتقل إلى التعامل مع التصوير والمادة متحرراً مندفعاً بتدفق

* لدى كاتب هذه السطور مخطوطة من الكتاب الذى سيصدر قريباً فى دمشق.

كبير. فكانت ميزة المرحلة القادمة «التحرر» أو كما يعبر مروان :« عدم الخوف ورؤية العالم أو اللوحة كما أريد ولو حتى بشكل بطولي».

إن مـــروان رسام مراحل، يعني انه يبدأ مرحلة في رسم موضوع يكاد لا يخرج عنه لمدة تطول أو تقصر، إلى أن يتحول إلى موضوع اخر، ومواضيعه ليست كثيرة أبداً إذا استثنينا مرحلة بواكيره في الأشـكـال Figurationes» أي في الستينيات وبدايات السبعينيات، ونلاحظ هناك مواضيع ثلاثة تتكرر مراحلها عند مروان:

(١) الرؤوس - الوجوه. (٢) الدمى. (٣) حياة هادئة.

سأتوقف الآن عند موضوع الدمية في فن مـــروان. باعتبارها مدخلا إلى هذا الموضوع، وأجدني بحاجة إلى تلميح عن اللون في رسم مروان، أستمده من قوله عن بداياته في ألمانيا: «ان دمشق بمقدار ما كانت بعيدة جغرافياً فقد كانت المحور أو الخلفية لمعظم الأعمال التي انجزتها وكانت تطغى عليها. كما أن ألوان أشيائها لم تفارقني، الغروب هناك في دمشق وفي ضواحيها - وهو الوقت الذي يحبه مروان أكثر من أي وقت اخر. ليس له مثيل في أي مكان في العالم.

زرقة السماء تذوب شيئاً فشيئاً، تصبح رمادية ثم برتقالية بنفسجية، لتتوهج أخيراً في السواد. يكون ذلك بينما طائر السنونو يحوم في الفضاء راسماً دوائر يمكن لمسها باليد.

يظل هكذا حتى الشعاع البنفسجي الأخير حيث ينغرز في شق جدار ويغيب، هذه الصور وهذه الألوان الطبيعية التي كانت خلفية رسمه فيما بعد مع مزيج من ألوانه الخاصة أيضاً، كانت كلها تنتظم ويختزنها في عالمه الداخلي الذاتي المتحرك وغير المتحرك. ثم وصل إلى مرحلة الدمى عام ١٩٧٨. إنك تشاهد عندما تدخل مرسم مـــروان في شارع «شمارجن دورف» - في برلين، دمية إما على الطاولة أو ملقاة على الأرضية، أمام اللوحة الضخمة، أو تراها جالسة كأميرة باروكية عند النافذة تراقب بحذر كل ما يدور في المكان. وفيها من الحياة ما يستطيع الفنان أن يبعثه فيها، وتنبض بالأحاسيس والشهوات والقلق والحزن أحياناً، متضادة متناقضة أو متآلفة أحيانا، متماهية مع ما يسود في الزمان والمكان. هي دمية - لعبة ككل العرائس - من قماش وخيوط، صُنعت إذن كموديل من جماد، ولكنها لولبية ومتثاقلة في الوقت نفسه، يقولبها الفنان كما يشاء ويموضعها أنى شاء. الأهم هو تبديل الأدوار من الهزلي المضحك والسخرية الموجعة إلى حزمة من العواطف المتآلفة والمختلفة، ثم إلى البهجة - بهجة العيون والألوان

والشعاع الذى كأنه ضوء قادم من الصحراء؛ وحتى الضياع والحزن والهلوسة والحلم. كل هذا تحمله لوحة **مروان** - الدمية وتبوح به بسخاء، أو هى لا تبوح إلا بمقدار. إنك حتماً ستجد فى اللوحة كثيراً مما هو فى هذه اللعبة الجالسة أو المستلقية فى المرسم. اللوحة تزخر بالألوان وبمهرجان من النغم والأنسام والروائح تشاهدها وتشمها وتتذوقها فى اللون أولاً وفى اللون ثانياً، ثم فى خلفية الصورة. قال الناقد الفنى الألمانى الكبير - الأستاذ فى أكاديمية الفنون فى برلين ومدير أكبر متحف فيها - **يورن ميركرت** عن صورة **مروان** والحواس: **مروان** رسام هادىء، كثير الصمت. هو من أصعب رسامى هذا البلد (المانيا)، ويتميز عنهم جميعاً بأن صورته لا تنفتح مغاليقها للمشاهد إلا بمداومة النظر والصبر والتأنى. هذه الرؤية التى يستوعبها المشاهد فقط عندماتحرك الصورة الحواس، أى تبدأ الحواس فى الحركة، ثم تصير إلى حركة دائبة، إلى أن يصير بوسع المشاهد أن يشم بالعينين، يذوق ويستطعم بالعينين، يلمس بالعينين وبهما يسمع أيضاً .

إن هذا النوع من الرسم - بالحواس - يمتنع أو ينغلق أمام المشاهد المتعجل أو المهتم بالصورة بمقدار يسير، والمنساق فى عجلة الحياة اليومى؛ إذن مشاهدة الدمية تتطلب انفتاحاً على الصورة بالحواس أولاً، والصبر والتأنى ثانياً، والابتعاد والاقتراب من الصورة ثالثاً. وهذا بالتالى يتطلب كما لانهائياً فى الوقت. هكذا فقط يصل المشاهد إلى حقيقة الدمية ودلالتها بالمقارنة مع الإنسان - أى **الانتقال من المسرحى إلى الواقعي المعيش** حيث ندرك الفارق الذى يريد أن يجسده لنا الفنان . أن الدمية لا تموه، يعنى أنها هى ذاتها كما تقدم نفسها لنا، ولا نجد فيها هذا الصراع بين الإرادة والتقرير. إنها دمية راضية متضامنة مستجدة مع نفسها ولنفسها. دمية **مروان** هى غير الدمى عند **ريلكه** أو عند **كلاسية** الروائى الألمانى، إذ هناك لا تعترف الدمية بسكونية المادة أو تباطئها، بل هى تتحرك وتنسحب وتتشعوذ كأنها الجنية على الأرض، أ ى كما فى مسرح العرائس. دمية **مروان** متثاقلة بطيئة صعبة، هى كالشىء - الجماد ولكنها تمتلك التعبير والحواس عندما تعرض نفسها بلا تحفظ فى كل تغيرات الحياة ومساراتها . وفى كل الوضعيات والحالات الإ نسانية، بوسعها أن تنظر مرتعبة أو باهتمام ، وأحياناً مرحة حذقة تلف نفسها بالملابس وأحيانًا منسلخة كالميتة كأنها مطروحة بإهمال. هذا كله ممكن إذ إن همها ليس أن تلعب لعبتها متحررة من الجاذبية، هى ليست معلقة بخيوط كما العرائس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث يحركها ويوجهها الممثل الذى يتلاعب بها ليقول أو يعبر عن شئ . هذا هو التمثيل كما فى مسرح العرائس او كما أراد لها **ريلكه** الذى لا يستهوى **مروان**، وهو بدوره لا يتعامل معه . المحرك هنا هو الصانع الرسام **مروان**، ولذا فهو يخلقها ثقيلة تشدها الجاذبية للمكان دائما وتبقى فى المكان. هذا يعنى أن **مروان** أثناء عملية الخلق الفنى يعطى دميته الثقل والانجذاب إلى المكان. هذا من جهة، أما الأهم فهو الألوان التى تستحوذ على كل شئ إنها كالخيوط عند الممثل المحرك لها - فى مسرح العرائس - وللألوان علاقتها الحميمة ببعضها، ومن حركات الألوان تتمخض حركة الدمية المتخيلة وحياتها. اللون هو المكان، وليس المقصود هنا هذه الأرضية التى وشحَت باللون بل إن اللون هو مكان لتموضع الدمية. وبالتالى فإن الدمية تكتسب بهذا اللون ومنه أيضا شيئاً من الخفة، أى أنها تصير متموجة، تتزحزح تاركة هذا الثقل والتباطؤ يبتعد من خلال نظرتنا إليها ولكن دون التخفى نهائيا عن الجاذبية التى تشدها إلى المكان. فقط هنا فى هذا الوضع تشترك الخطوط والمسارات والطبقات اللونية المتآلفة والمتضادة، والمتشابهة أحياناً فى صياغة التدرج العاطفى من الفرح الى الحزن، ومن الميلانخوليا إلى الأمل والشوق، ومن جروح الروح إلى الرقة والشفافية ثم إلى الشهوة والشبق المرهف، ومن التحجب إلى سفور المشاعر. إن الدمية هنا مجموعة تجارب وحواس تزخر بها صورة واحدة الضوء الذى ينساب فى الأعلى الى القاعدة ، ومن الطرف إلى الطرف تضفى على الدمية - اللوحة اتساعها المنشود وضخامتها فى شموخ يملأ الجدار ويمتلك المكان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب النيل

اللهم إن كان سعى عبدك فى غير رضاك والتلوّذ بحماك تعوذا بك منك، فردنى خائبا خاسرًا، وإن لم يكن بك غضب علّى فلا ابالى، وإن كانت لنية طافحة بالخلوص لوجهك الكريم فزدنى ثباتا وصبرا على الإيغال فيما أنا فيه، فما القبة إلا وسيلة لغاية اسمى وأجل، وماعروجى وتشحتفى نحوها بهدف المواغلة فى قبة قيل ضمن ما قيل عنها إن هى إلا رصد من اربعة صنعوا بالحكمة وعلوم الأقلام، يخبرون بقدوم غريب يغزو، أو متنطع يحوم، أو رزل يحط قدمه فى بلاد ليست له، إنما القبة رمز ولغز وكينونة مسربلة بغيوم ديمومتها وأسرارها، هى نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كنهه، إن هى إلا ممر للولوج إلى مصائر فاتت، وأمم وخلائق عاشت فكأنها ما عاشت ولا وعت وسعت، وعلى أى الأحوال، فإن من فطن وتنبه، بحث عن المعنى المخفىّ، لا عن طرطشات الكلام المعسول السائب دون لجام - فانتبه - .

نرجع مرجوعنا إلى ما كنا فيه، فإننى بعد أن انتهيت من قراءة المخطوط، أخذت اضرب كفا بكف وأنا فى عجب من بنى آدم وطغيانه وجبروته وكيف يشقى نفسه بيده، فها هى الطائفة بكل رجالها، وكبيرهم جالس بينهم شاخص ببصره متتبع روحه حال خروجها بعد أن افترى على الله كذبا وادعى معرفة علم الساعة فقامت قيامة الجميع بغتة، وضعت أوراق المخطوط فى سيالتى وهممت بالخروج فإذا بالباب الذى دلفت منه ينغلق، رجعت إلى موضعى الأول فانفتح، عاودت الخروج مرة أخرى فانغلق، وقع الرعب فى قلبى وقلت لنفسى إن هذا المكان لابد وأن يكون ملعونا، ولابد أننى هالك لا محالة بعد أن دخلت بقدمى فى هذه المقبرة الجماعية، فلما أيست من أمر خروجى أخرجت ما فى سيالتى من أوراق وضعتها فى الصندوق كما كانت.

واتجهت ناحية الباب وقلت عسى أن ينفتح أو أهلك دونه، فإذا بالباب ينفتح وأجد نفسى خارجه، فحمدت ربى وفرحت

بنجاتي وقلت اقنع بما رأيت وأفضلها سيرة، وحانت مني التفاتة فرأيت بابا على يمين الممر الذى أنا فيه، فحدثتني نفسي الأمارة بالسوء بأن هذا الباب وراءه مالابد من مشاهدته، وقويت الرغبة عندى إلى الحد الذى لم أستطع معه السيطرة على أعضائي، فتقدمت منه ودخلت من الباب، واجهتني قاعة متلألئة الأضواء مفروشة بالطنافس، وفي الصدر، كتاب لم أعرف أوله من آخره موضوع على كرسي كأنه الملك على عرش ملكه، والكتاب له رهبة ومهابة وتنعقد حوله الأنوار كأنها القمر إذا بدر ليلة أربعة عشر، فتقدمت منه، وجعلت بيني وبينه مسافة، ووجدت مكتوبا على صفحة غلافه إنه كتاب النيل المبارك، فتذكرت أحمد بن أباديس رحمة الله عليه، وكيف أنه رأى هذا الكتاب من قبل، وأنه مديده إليه في لهفة، فما يدرى إلا وشيئا خرج منه لطشه في وجهه حتى فقد صوابه ووقع مغشيا عليه، لأنه لم يكن يعلم بأن هذا الكتاب له رصد يحميه على مدار الدهور والأزمان، المهم إنني تحرزت منه وركعت ساجدا لله تعالى عسى أن يمنع عني شره وأذاه، ثم أنني جلست متربعا أمامه، وصرت أتأمل هذا الكتاب النفيس، قرأت الفاتحة وأهديت ثوابها لمن صنع هذا الكتاب الوحيد الأوحد الذى حوى من علوم الدنيا جميعها، وحفظ لنا روح أمنا الطاهرة «مصر» ترى من الذى كتبه؟ هل هو واحد أم مجموع من البشر؟ في أى زمان بدئ بكتابته؟ هل اكتمل دفعة واحدة أم كتب على مراحل؟جميع من تحدثوا عنه لم يروه، إنما هى تكهنات بوجوده، فطالما يوجد نيل، فلابد من وجود كتاب له، سجل يحكى تاريخه، من أين ينبع، أصل نشأته، مصباته، روافده المختلفة، البلاد التي يمر بها، طوله وعرضه، نهاية رحلته حتى مصبه في البحر الأعظم كيف تم حفره؟ وفي أى زمن بدأ؟ ومن أول من تنبه له؟ أيهما كان أسبق في النشأة البلاد أم النيل؟ اسم أول من شرب من مائه؟ كيف كان طعم الماء؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكتاب يدل على محتواه، العناية الفائقة بالحرف، بالجملة، السطر، المداد الذى كتب به والمموه بماء الذهب، حروفه المتجسدة تكاد تنطق، تشخص ما تعبر عنه، حدث أحمد بن أباديس إنه لحظة لمس حروف الكتاب، أينعت الحروف زهورا بيضاء وحمراء وصفراء، وقال إن أحرف الكتاب صنعت من ماء وطين النهر، حتى الورق صنع من نفس المادة، وأن من خواصها إذا وقعت عينا إنسان على أى حرف يزهر فجأة شبه الحرف بالبذرة، وقال أن النظر ينشط البذرة ويجعلها تخصب فتزهر، وقد تحقق كلامه، فما قرأته من صفحة العنوان أخذ يتشكل أمامي أشجارا وورودا، في منتصف الصفحة الأولى آية كتبت بخط الثلث العريض:

«وجعلنا من الماء كل شيء حي»

الآية الكريمة انشقت نهرا جرى بين الأشجار والورود صافيا رقراقا، ودون أن أمس الكتاب بيدى أخذت صفحاته تفر أمام عيني، وكأنه أنس لي، ها هو يطلعني على مكنونه وذخائره، أسراره التي لم يطلع عليها أحد قبلي ونجا، حتى أحمد ابن أباديس الذى لم ير منه سوى أجروميته، مات بعد رؤيته حين لم يصدقه أحد برؤيته كتاب النيل، الكتاب الذى ظن البعض أنه حكاية من حكايات الخيال، أسطورة لم يعرف مصدرها أحد، فقط شائعة، والكتاب لابد أنه موجود في مكان ما،

طالما توجد حياة فى الوادى، ولكن هل راه بشر؟ هل جلس بين شاطئيه مثلما أجلس الآن؟ هل هى خدعة منه أن يطلعنى على مخابئه لعلمه أننى لن أغادر القاعة حيا بعد قراءته فلو أفلت حيا، فسوف ينفلت لسانى بالبوح، أحدث العالمين عما عرفت، أنيع سرا لم يعرفه غيرى، لن أستطيع الكتم، فما أنا من الصنف الكتوم، إن أنا إلا حكاء وقع فى زمن جفت فيه ينابيع الخيال، لكنها صنعتى لا أعرف غيرها، فإن بارت، فعليه العوض.

ذكر سيرة عوج بن عنق

وكيف ساق النيل أمامه

حتى جاء به إلى بلاد

مصر، كذا ذكر

قصة طوفان

نوح

يقول كتاب النيل: وحدث أن أمر الله نبيه نوحا بأن أشجارا تكفى لصناعة الفلك، فغرس نوح أشجار الساج فنمت فى أربعين سنة، ثم أمره بقطعها وتجهيزها، فأعيت نوح عليه السلام فى كيفية نقلها، وكان أن نقلها عوج بن عنق مقابل إطعامه وشرابه، فلما فعل ذلك جهز نوح عليه السلام الفلك وحمل فيه من كل صنف اثنين، وجاء الطوفان، وغمر الماء كل شىء وطفت السفينة على الماء أربعين ليلة، وأراد عوج أن يحمل فى السفينة فمنع من ذلك فصار يمشى بجانبها ليأتنس بها وماء الطوفان الذى غمر كل شىء لم يكن يصل حتى ركبتيه.. فإذا جاع مد يده فى الماء فاصطاد حوتا عظيما، ورفع يده حتى تبلغ السحاب فيشويه على الشمس وعوج بن عنق هذا، سيدرك زمن موسى عليه السلام، وسوف يقتل على يديه.

فلما غاض الماء ورست السفينة على الأرض، افترق عنها عوج بن عنق واتخذ طريقه نحو الأرض الكبرى حتى وصل إلى جبل يسمى جبل القمر ينبع منه الماء ويسيح على وجه الأرض، وكانت الأرض طرية من آثار الطوفان، فأخذت أقدامه الضخمة تحفر مجرى عميقا، وبدأ الماء يتجمع متتبعا آثار أقدامه فكان كلما نظر خلفه وجد الماء تحت أقدامه فأنس به، جاب عوج أرض الحبشة، ثم عرج على السودان حتى انتهى إلى مصر وعند مدينة سوف تسمى فيما بعد بالقاهرة، اتخذ طريقا فرعيا أوصله إلى مدينة دمياط فوجد البحر الأعظم أمامه فكر عائدا من حيث أتى وواصل رحلته فى اتجاه آخر أوصله إلى مدينة رشيد ومثلما وجد فى دمياط وجد البحر أمامه يعوقه عن التقدم فعاد مرة أخرى حتى وصل أسوان، وكانت رحلته قد رسمت مجرى النهر إلى الأبد فأخذ الماء يتدفق عبر قدمى عوج بن عنق.

هل رأى عوج بن عنق القبة؟

يقول الكتاب إنه بعد أن وصل إلى أسوان أراد أن يستريح، أخذ يبحث عن مكان يأوى إليه، فما وجد غير جبل كان الوحيد على مشارف بصره، خطى خطوتين فأصبح عنده، كان الجبل عاليا، لكنه بالكاد كان يصل إلى ركبتيه، جلس عوج على الأرض واتكأ بظهره على الجبل، ومد ساقيه باتجاه ضفتى النهر فكونتا قنطرة تربط ما بين الضفتين وأراد أن يريح رأسه على قمة الجبل فلم يستطع ذلك، فأحضر صخرة عملاقة اتخذها فوق قمة الجبل متكأ لراسه، وراح فى النوم مدة ستمائة سنة حتى صحا فى زمن موسى عليه السلام وجرى عليه منه ما هو معروف ومدون، أما الموضع الذى وضع فيه راسه عند نومه، فهو ما عرف بعد ذلك بقبة أبى الهواء.

حكاية تتعلق بسر النيل

وأن من أراد معرفته

مات من وقته وساعته

يقول الكتاب إن للنيل سره المخفى عن الخلائق، لا أحد دنا منه ونجا لذا فقد كثرت الأقاويل حول نشأته، من أين ينبع، علاقته بالنجوم والأفلاك، تأثير الأبراج فى جريانه، قيل هو ينبع من الجنة ضمن أربعة أنهار كبرى: سيحان وجيحان والفرات والنيل الذى هو أعظمها، تتفق الآراء على أنه نهر العسل فى الجنة، له كراماته الخاصة به وحده، منها أنه إذا جفت كل أنهار الدنيا، فإنه يزيد ويفيض، ومنها أنه يجرى عكس كل أنهار العالم، فإنها تجرى من الشمال الى الجنوب أما هو فيجرى من الجنوب إلى الشمال حتى يصب فى البحر المحيط، وأن بعض الملوك أمر بالسير إلى حيث منابع النيل، فساروا من معه حتى وصلوا إلى جبل والماء ينزل من أعلاه بدوى وهدير صم آذانهم وجعلهم لا يسمعون بعضهم، ثم أن أحدهم صعد إلى أعلى الجبل لينظر ما وراء ذلك ومن أين يأتى الماء، فلما وصل إلى أعلاه، ضحك وصفق بيديه ثم مضى إلى خلف الجبل ولم يعلم أصحابه ما أصابه ثم أن رجلا آخر منهم صعد ليرى ما وراء ذلك الجبل وما كان من أمر صاحبه، ففعل مثله ومضى فى الجبل فطلع ثالث بعد أن قال لأصحابه اربطونى من وسطى بحبل، حتى إذا ما وصلت إلى ما وصل إليه أصحابى وفعلت كما فعلوا فاجذبونى من الحبل فلا أبرح مكانى، ففعلوا، فلما صار فى أعلى الجبل صفق بيديه وأراد أن يمضى فجذبوا الحبل عندهم ونزل إليهم، فلما وصل خرس لسانه ولم يرد جوابا، وأقام بينهم ساعة ومات، فرجع القوم ولم يعلموا غير ذلك من أخبار النيل.

كم من الوقت مضى وأنا جالس بين يديه يحكى لى؟ عن الأيام السابقة للطوفان حكى، عن فراعين جاءوا وبنوا وشيدوا ما سوف يظل أبد الدهر حيا وشاهدا، عن غزاة الوادى. حكى، عن كيف بدأ الخلق، وكيف ينتهون، عن أسراره باح لى، خصنى بكينونته، فضح نفسه أمامى، تعرى دون خشية خجل، فر صفحاته أمام عينى، لاتكاد تنتهى حتى تبدأ بداية أخرى من نقطة أخرى، خصوبته ظاهرة ومترعة، فيضانه جامح، مصباته غنية بالروافد، كأنى بالكتاب نفضنى وغربلنى، هد

اساسى وفرعى وعجننى من خلط آخر، غير ما كنت، سقانى حتى اسكرنى، وكانه خاف على منه، فقد انكتم فجاة ما عادت صفحاته تتلوى امامى، كادت روحى تزهق من بدنى النضاح بالعرق، انفاسى لهاثها يسمع على مسيرة يوم، طفح قلبى بمعرفة يقينية بانى مَيت لا محالة، فكيف باح لى، وما انا من حفظة الأسرار، كيف اكتم احوالى وادارى على شمعتى، هل اهجر صنعتى وافضها سيرة إذا اردت ان اشترى عمرى؟، هل احلف له بالكتمان؟ وهل هو مصدقى؟ وجف قلبى وارتعبت، انكببت على وجهى وانفطرت بكاءً، لقد مشيت دون ان ادرى فى سكة اللى يروح مايرجعش والآن فإن مصيرى معلق بين دفتى هذا الكتاب جلست مطرقا مدة ساعة منتظرا، ترى ما هى خطواته القادمة؟ ما الذى سيفعله بى؟ من اين يبدا عطبى؟ الضربة الأولى من اى جهة تجىء؟ وكيف سيكون الوقع؟ هل ينتهى مصيرى من اللحظة الأولى؟ هل يحتدم الصراع بيننا وابدى مقاومة؟ كيف افسر صمته المفاجئ بعد فيضانه؟ وبينما انا هكذا يمتد بى سطح الأسئلة حتى منتهاه، وتأخذنى التوهمات إلى اخر المدى، إذ خرجت من الكتاب ريح صرصر مباغته أطاحت بى وحملتنى حتى رفعتنى فى سقف القاعة فما عدت ادرى موضع راسى من قدمى، ثم جذبتنى فى اتجاه الكتاب حتى التصقت به وانطبق على فحصرنى وعصرنى بين دفتيه، وايقنت انه من هنا تجىء الضربة القاصمة، وان قيامتى قامت وانا اموت الآن بين دفتى كتاب لعين وانه لاحدى حتى تقوم الساعة ولا من شاف ولا من درى، فتفرغرت بالدموع وقلت كلمة لا يخجل قائلها: لا حول ولا قوة إلا بالله، ثم نطقت الشهادتين وأسلمت نفسى للذى لا يموت، وكانت روحى تنسحب من جسدى وتسبح فى ظلام حالك زمنا خلته لن ينقضى، ثم لاحت لى بارقة ضوء من بعيد كنت اتقدم نحوها دون تعب او خوف حتى إذا اشرفت عليها وتجاوزتها، هبت عاصفة شديدة مثل الأولى اخذتنى من هذا السديم والقت بى فى البراح، الفيت نفسى واقفا على ساحل النيل فاخذت اتحسس نفسى وانا لا اعرف امَيت انا وقد انتقلت الى الحياة الأخرى، ام اننى مازلت حيا اسعى وهل هذا هو النيل ام انه نهر من انهار الجنة، مشيت بمحاذاة النهر زمنا لا ادرى مدته على اجد احدا من الانام، او طريقا اخر اسلكه حتى وصلت إلى جبل، والماء ينبع من تحت هذا الجبل ويصب فى النهر وحانت منّى التفاتة إلى رجل قائم يصلى تحت شجرة تفاح بالقرب من الجبل، فلما رايته استانست به وتقدمت منه سلمت عليه، فقال لى من انت؟ فتلوت اسمى وحسبى ونسبى، فلما سمع ذلك تبسم واشار لى بالجلوس فجلست قبالته وقلت له اين انا، اعلى ظهر الدنيا ام فى الآخرة، ومن انت ايها الشيخ الجليل، ولماذا تبسمت عند سماع اسمى؟ فقال اهدا يا ولدى وسوف اجيبك على كل ما سالت، اما عن السؤال الأول فانت فى الدنيا وعلى شط النيل المبارك، واما من انا فاعلم اننى ابو العباس الخضر، وعن تبسمى عند سماع اسمك لاننى انتظر مجيئك، فاحد لم يسع سياحتك هذه لا قبلك ولا بعدك، لكن الكتاب اختصك دون غيرك، فاغتنمها فرصة واجتهد فى معرفة النيل فما جئت إلى هنا إلا لهذا السبب، ثم قال لى: ستمر عليك حية ترى اخرها ولا ترى اولها، فلا تفزع لرؤيتها، وهى معادية للشمس، فإذا طلعت الشمس هوت إليها لتلتقمها، وعندما ترى ذلك، اركب على ظهرها فإنها تذهب بك إلى نقطة لا احد غيرها يصل إليها عند الشاطئ الآخر للنهر، فسر فى بره فإنك تقع فى ارض من ذهب، وبها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جبال وأشجار، فلما مضيت من أمامه، فعلت ما قاله لى حتى وصلت إلى أرض االذهب، فنظرت إلى قبة من الذهب ولها أربعة أبواب، فنظرت إلى النيل وهو ينحدر من جوف تلك القبة، فأردت أن أمضى إلى ما وراء تلك القبة، فإذا بصوت أسمعه ولا أرى شخصه يقول لى: قف مكانك ولا تتقدم، فقد انتهى إليك علم النيل، وما وراء ذلك إلا الجنة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للفنان فاروق شحاتة

الخطايا

ها.. انا مُتْكأ

لا انوءُ،

حائطٌ للمباكى انا

بى تلوذُ الخطايا،

واصفح، تثقلُ..

لكننى لا انوء.

يا مدى للصفاء

يُصبحُ المرتجى

نجمةً فيه،

فرط الضياء.

ها.. تعالى.. فهذا «الحسين»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يفتح الباب للتائهين

يغسل المخطئين

والخطايا..

وتثقل..

لكنه لا ينوء.

يالهول الذى قد رأى

مذبحًا للأغانى رأى

فارتضى أن يكون المدى،

والندى، يغسل النادمين..

يصفح،

لا ينوء.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يالهْول الذى قد رأى

فى يدٍ خنجرًا من ذهب

فى يدٍ بلسمًا من عجب..

مرةً ثانية

تطعنين الندى بالغبار

ثم يهوى..

غير ان التى طعنت

تشعل الضوء فيه

تطفىء الضوء فيه

.....

فى يديها الجراح

فى يديه..

بلسمٌ لا يزول.

كان وهمًا إنن أن تكونى لهذا المعنى جناحْ..

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ماري تريز عبد المسيح

دنيوية الحب في طوق الحمامة

الخروج عن المفاهيم الاتباعية وتحديث الرؤى في الأدب الأنجلو أوروبي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أرسى كتاب طوق الحمامة لابن حزم مفهوماً جديداً للحب باعتباره تجربة دنيوية. فقد خرج ابن حزم على التقاليد العربية واليونانية والرومانية، ولم يتجه إلى تأليه الحب أو حصره في النطاق الحسي، وإنما تناوله بوصفه تجربة شخصية تعرف الفرد بذاته في السياق التاريخي. أما في أوروبا خلال العصور الوسطى فعندما تناول شعراء الطرب وكتاب القصة الرومانسية تجربة الحب لم يتفهموها على أنها قدرة على التغيير الإرادي، بل حولوها إلى قوة تحدث تحولاً إعجازياً في ذات المحب.

أما الشاعر الإنجليزي تشوسر Chaucer فقد أشار إلى طبيعة الحب المزدوجة في ملحمته «ترويلس وكريسايدي» Troilus and Crisede، حيث أيقن أن العامل الحسي في الحب هو الذي يرفع البشر إلى المستوى الروحي، وهو بذلك قد مهد الطريق مرة أخرى لتصور المفهوم الدنيوي للحب.

المقدمة

حتى بدايات القرن العشرين، اعتبر النقاد الحب واحدة من المسلمات المطلقة التي وجدت منذ الأزل. وبانتشار الدراسات في مجال اللغات الرومانسية عامة، وأدب الغزل خاصة، تبين للباحثين أن الحب من حيث هو علاقة بشرية قد تطور مفهومه ليساير التطور التاريخي.

وأعتزم في هذا البحث دراسة تطور مفهوم الحب الدنيوي الذي يغاير المفهوم الروحي الشائع في العصور الوسطى وأرى أن «طوق الحمامة في الألفة والإيلاف» (٤١٨ هـ/١٠٢٧م)[1] لأبي محمد علي بن محمد بن سعيد بن حزم (٣٨٣ - ٤٥٦ هـ/٩٩٣ - ١٠٦٤م) قد ابتعد عن العناصر الأفلاطونية الروحانية، ولم يدخل في

الغزل الحسى، بل أضفى على الحب مفهوماً معنوياً ميزه عن المفاهيم السابقة. وبما أن هناك أبحاثاً عدة قد تناولت أثر طوق الحمامة على الأدب الطروب فى أوروبا وإنجلترا فسوف أقصر دراستى على تتبع أصداء الحب الدنيوى الذى بثه طوق الحمامة من نماذج من الشعر الغنائى الذى راج فى العصور الوسطى، وامتداده إلى القص الرومانسى متمثلاً فى قصة «فلوريس وبلانشفلور» (١١٢٥) ثم إلى ملحمة ترويلس وكريسايدى Troilus and Criseyde (١٣٨٢ ـ ١٣٨٦) **لجيفورى تشوسر** Geoffery Chaucer (١٣٤٠ - ١٤٠٠).

ائتلاف حضارة الشرق والغرب فى طوق الحمامة

تعد طوق الحمامة نموذجاً لتعددية الحضارة الأندلسية التى مزجت الحضارة العربية[٢] الإسلامية بالحضارة الغربية المسيحية فى منطقة متشبعة بالحضارة اليونانية والرومانية[٣]. فكما يرى **خوسيه اورتيجا وجاسيت** José Ortega y Gasset (١٩٥٢) فقد انتشرت الحضارة الرومانية فى كل مكان بحيث نهل العرب من مصادرها شرقاً وتأثرت بها الحضارة الأوروبية غرباً[٤]. وإن كانت هناك أصداء للمؤثرات اليونانية والرومانية فى طوق الحمامة فإن ابن حزم لم يتمثلها فى كتابته، كما أنه قد خرج عن الكتابة العربية الاتباعية فى الغزل الحسى. وإن كان ابن حزم لم يتبع التقاليد العربية فى الغزل واستعان ببعض العناصر الإغريقية فقد أدى ذلك المزج بين الحضارتين إلى خلق مفهوم جديد للحب ذى خصائص دنيوية يتفق والاتجاه الدنيوى للحضارة الأندلسية عامة، التى كانت تختلف عن الحضارة العربية فى الشرق فى ذلك الاتجاه مما أثار الجدل حول مدى تبعيتها للشرق. والحضارة الأندلسية باتجاهاتها الدنيوية هى التى احتك بها الأوروبيون واستعانوا بها فى نهضتهم. على الرغم من أنهم كانوا يبغضون الدين الإسلامى ويحاربونه. فعناصر الحضارة الأندلسية هذه هى التى شكلت عناصر الحضارة الرومانسية اللاتينية فيما بعد.

خروج ابن حزم عن التراث العربى الاتباعى

أثارت اتجاهات **ابن حزم** الدنيوية المفكرين العرب التقليديين فى الشرق والذين امتد أثرهم إلى الأندلس أيضاً. فهاجمه **شمس الدين ابو عبد الله محمد بن أبى بكر** ابن القيم **الجوزية** (٦٩١ - ٧٥١هـ/ ١٢٧٢ ـ ١٣٥٠م) لانتمائه إلى المدرسة الظاهرية **مو وابو بكر محمد بن داود الأصفهانى** (٢٥٥ـ ٢٩٧/ ٨٦٨ ـ ٩١٠). فقد أجاز الاثنان النظر المباح دون اللمس، بينما تمسك ابن القيم بمبدأ غض النظر باعتباره خير دواء للعشق. وكان يعد رؤية النساء الغريبات والوقوع فى غرامهن نوعاً من الإباحية. وتخبرنا **لويس أنيتا جيفون** Lois Anita Giffen (١٩٧١، ص ١٢٩٠) أن ابن حزم عندما كتب طوق الحمامة لم يكن قد اعتنق المذهب الظاهرى بعد. وعلى خلاف **ابن داود الظاهرى** الذى كتب كتاباً فى الحب وهو «كتاب الزهرة» فقد أوضح ابن حزم مفهومه للحب بسرد بعض الأخبار التى وقعت بالفعل والتى تصور حياة معاصريه فى الأندلس خلال القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى. فكان يرى اختلافاً بين حياتهم فى الأندلس والحياة فى الشرق، وأراد أن يصور حياة معاصريه تصويراً واقعياً ليعطى صورة صادقة لعلاقات الحب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التى عاشها وعاشوها. ومن ثم لم يفترض مفهوماً مجرداً للحب ثم عكف على توكيده بالأمثلة، بل اتبع منهجاً مغايراً لذلك. وتتساءل جيفن إن كانت حرية التعبير التى تمتع بها ابن حزم ترجع للتحرر الفكرى الذى ساد المجتمع الأندلسى، أو إذا كان هذا التحرر قد ساد فى دمشق أيضاً - بلدة ابن القيم - ولكن لم يتصادف وجود أديب شبيه بابن حزم كى يخبرنا عنه. (ص ١٣١) ولكن من المؤكد أنه يستحيل تواجد شبيه لابن حزم فى دمشق حيث يرجع نضوجه للمحيط الأدبى الذى ازدهر فى الأندلس.

وقد اوقع ابن القيم كثيراً من الظلم على ابن حزم بالهجوم عليه، إذ عرف ابن حزم بالعفة. ففى «كتاب الأخلاق والسير فى مداواة النفوس» الذى كتبه فى وقت متأخر من حياته يعرف ابن حزم «حد العفة أن تغض بصرك وجميع جوارحك عن الأجسام التى تحل لك فما عدا هذا فهو عهر، ومانقص حتى يمسك عما أحل الله تعالى فى ضعف وعجز». (الطاهر أحمد مكى، ١٩٨١ ص ١٧٩). فقد أيقن ابن حزم حد الفسق ولكن لم يصبه بالورع إلى الحد الذى يدينه عما هو محلل له. ففى «الطوق» يسرد لنا ابن حزم أخبار المؤمنين فى الأندلس الذين وقعوا فى الحب من أول نظرة فى باب «الحب من أول نظرة» فهو يأتينا بخبر عن يوسف بن هارون الرمادى (توفى فى ٤٠٣هـ/١٠١٢م) الشاعر الذى أحب خلوة (واسمها بالإسبانية سوليداد Soleddad) من أول نظرة، ثم وعدته أن تقابله فى المكان نفسه من كل أسبوع ولكنها لم تفعل، فظل يخاطبها فى أبياته حتى يوم كتابة ابن حزم عنه (طوق الحمامة ١٩٨٦، ص٨٩-٩٠). ولايبيح ابن حزم اختلاس النظرات فقط بل ويبيح اختلاس اللمسات أيضاً.

فيأتينا فى الطوق بخبر رجل أحب جارية ولكن لم تتح له فرصة الاقتراب منها. وفى أحد الأيام التقيا ضمن جماعة فى الهواء الطلق، ومالبثوا أن جلسوا معاً حتى بدأ المطر ينهمر، فاستلزم الأمر أن يشترك كل اثنين فى الاستظلال بعباءة واحدة لتقيهم من المطر. وقد حظى الرجل بمحبوبته لتشاركه فى العباءة مما أعطاه الفرصة لتحقيق ماابتغاه دون اية عقبات (ص ١٦٩ - ١٧٠). فلم ينتهج ابن حزم منهجاً يتسم بالعذرية أو الصوفية، كما لم ينزلق إلى المشاعر الحسية المحرمة. فلقد صاغ مفهوماً دنيوياً للحب ينبع من علاقة واقعية يقيمها العقل ويزاولها فى نطاق الحدود الدينية المفروضة.

ويختلف «طوق الحمامة» عما سبقه من الكتب الأدبية التقليدية عن الحب أو الغزل، إذ احتوت تلك الكتب على أخبار يرويها سلسلة من الرواة أو كانت تنسب إلى مصدر موثوق منه، فلم يكن للنثر الخيالى أى وزن أدبى[٥] ويتفق الشكل العام لطوق الحمامة مع الشكل التقليدى للكتب التى كتبت عن الحب من حيث تقسيم المحتويات إلى جزئين. ويناقش الجزء الأول ماهية الحب أو طبيعته وأسبابه وأنواعه المختلفة، بينما يتناول الجزء الثانى أحوال المحبين وسلوكهم ومخططاتهم. إلا أن ابن حزم لم يرجع إلى مخزون الأخبار المتعارف عليها أو الأخبار الزائفة عن الحب ليدلل بها على أفكاره بل استمد أخباره من تجاربه الشخصية وتجارب معاصريه. كما أنه لايستخدم السجع فى كتابته بل يلجأ إلى أسلوب مباشر واضح يقترب من الأسلوب التحليلى. أما الأبيات التى ينشدها فمعظمها من نظمه هو لتحويل التجربة النثرية إلى حقيقة شعرية، حتى يخوض القارئ الآفاق المتعددة للتجربة الواحدة. وبالرغم من أنه فقيه فهو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لاينزلق إلى الوعظ والإرشاد عن السلوك الأخلاقي الذى يجب اتباعه مثلما فعل من سبقوه. فلقد كان فقيهاً ثائراً، حاول جاهداً أن يؤلف بين الإيمان والعقل، ساعياً إلى الإصلاح الدينى منطلقاً من اختلافه مع معتقدات الأقدمين. ويعتبر **جارثيا جوميث** Garcia Gomez (١٩٥٢) **ابن حزم** خير نموذج للمدرسة الأدبية الأندلسية ذات الطابع القومى المستقل التى لم تتبع الشرق، رغم أنه كان لزاماً على هذه المدرسة الأندلسية أن تتعرف على المدرسة البغدادية فإنها قد جاوزت هذه الأخيرة (ص ٧-٨ و ص ٢٦).

المؤثرات الإغريقية والرومانية فى طوق الحمامة وكتاب الزهرة

عند مقارنة طوق الحمامة بكتاب الزهرة لابن **داود**، نجد أن الأول يتميز عن الثانى فى جوانب عدة ويحتوى كتاب الزهرة على مقتطفات من شعر الحب تعكس الحالة النفسية أو السيكولوجية للمحب. ولكن اجمع معظم النقاد على تفضيل طوق الحمامة. فيرى نيكل A.R.Nykl (١٩٤٦) أن طوق الحمامة «يعد أكثر دقة ومنطقية» (ص ٤٠١) من كتاب الزهرة. أما **جارثيا جوميث** (١٩٥٢) فيجد أن كتاب الزهرة شديد التحذلق والتكلف فهو يزخر بالمقتبسات القديمة والأقوال المأثورة (ص ٣١٢). كما ترى **جيفن** (١٩٧١) أن كتاب الزهرة يعد أقل وزناً من كتاب **ابن حزم** الذى يعكس خبرة واسعة فى الحياة (١٠ - ١١).

وهناك اختلاف اخر بين الكتابين، حيث يتسم كتاب الزهرة بالصوفية فقد تبع **ابن داود** المدرسة الهيلينية التى ترى فى الحب قوة داخلية تسمو بالحبيبين حتى يبلغا الاندماج الروحى، فالحب وإن كان عاطفة إنسانية حسية إلا أنه يراد به بلوغ الحقيقة المطلقة مثلما يفعل المتصوفة. ولكن **ابن داود** اختلف مع المتصوفة والحنابلة (الذين عارضوا نظرية الحب وأدانوها واعتبروها نوعاً من الوهم أو الخطيئة)، فلم يتجنب **ابن داود** لذعة الحب، بل أصبح شهيداً له.

ولكن كان **ابن داود** على يقين أنه لو بلغ بالحب حد الافتتان فيجب السيطرة عليه وإن أدى للموت. فلا يقترن الحب عنده بالإرادة الحرة ولكنه يمنح الحرية للفرد ، ويصير الموت غاية المحب حيث يستريح من معاناته وكتمانه. فالمعاناة تساعده على التحكم فى إرادته وكبحها من أجل تأمل «الزهرة»، لو كان جديراً بها. لذلك لا يصل المحب إلى الاكتمال سوى بالموت[٦].

وينقل لنا **ابن داود** تراث شهداء الحب، عن المصادر الموثوقة ليبين أنها التزمت بوصيتين: العفة والكتمان. وقد جاء فى الآثار «من عشق فمات فهو شهيد» (طوق الحمامة، ص ٢٥٨). ويرى **فون جرونباوم** Von Grunebaum (١٩٥٣) فى هذا المفهوم مزجاً بين الخصائص الإغريقية والهيلينية مما يشكل صورة المحب المقهور والعاجز (ص ٣١٦ - ٣١٨). بل ترى **جيفن** (١٩٧١) أن الكتاب يحمل بعض الملامح المسيحية (٩١٨ - ١٠١). أما **جون كلود فاديه** Jean Claude Vadet (١٩٦٨) فقد تتبع مصادر الحب العذرى منذ أن سادت فى عصور الإسلام الأولى فى تجارب **قيس وجميل وعروة** إلى أن اتخذ أطواراً أخرى فيما بعد (ص ٤٢٤)[٧]. فمعاناة المحب تدل على الطاعة التى تشكل جزءًا من الإيمان بالله، فالطاعة تساعد المحب على تحقيق الاتزان الذاتى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهناك اختلاف فى تعريف شهداء الحب بين كتاب الزهرة وطوق الحمامة. فيأتى فى «باب الموت» فى طوق الحمامة التعريف التالى:

«ربما زاد الأمر ورق الطبع وعظمت الاشواق فكان سبباً للموت ومفارقة الدنيا» (ص ٢٥٨).

ثم يسرد لنا ابن حزم ست حالات لشهداء الحب قد عاصرها. وتفضل جيفن تناول ابن حزم شهداء الحب عندما تناول ابن داود لهم لأن ابن حزم لا يقوم على الوعظ والإرشاد (١٩٧١، ص ١٠٨). ونرى أن مفهوم ابن حزم للشهادة فى الحب يتضح فى «باب الطاعة» عندما يروى لنا عن رجل أندلسى باع جارية كان يحبها لفاقة أصابته ولكنه لم يدر أن نفسه تتبعها ذلك التتبع فعاد إلى المشترى وعرض عليه ماله كله فى سبيلها ولكن المشترى أبى أن يردها إليه. فاستعدى البائع أهل بلدته للتوسط له لدى المشترى ولكن الأخير أصر على عناده. فلجأ البائع إلى الملك وكان جالساً فى شرفة عالية. فأمر الملك بإحضار المشترى الذى تمسك بالجارية لولوعه بها ورفض ما عرض عليه من مال. فلما رأى الأندلسى أن ما بيد الملك حيلة، قفز من الشرفة العالية مقدماً على الانتحار. ولكن لم يصبه أذى، وصعد به الغلمان للملك مرة أخرى. وسأله الملك عن قصده بذلك فأجاب أن لا سبيل له فى الحياة بعدها وهم أن يلقى بنفسه ثانية ولكنه منع. فطلب الملك من المشترى أن يفعل فعلاً مماثلاً ليثبت حبه للجارية ولكنه رفض، ودافعه على رد الجارية إلى صاحبها الأندلسى.

فالرغبة فى الموت هنا ليست فى سبيل اكتمال الحب كما هو الحال عند ابن داود. ولكن الإقدام على الانتحار إنما يعرب عن قوة الإرادة لتحقيق الهدف. فالحب هنا يولد عزماً على الحياة الكريمة التى بدونها يكون الموت أفضل. فلا تكتمل الحياة دون الحب، وهذا المفهوم يغاير رؤية ابن داود الذى يرى أن الحب يكتمل بالموت. ويتأكد لنا مفهوم ابن حزم خلال باقى الأخبار التى يسردها فى الباب ذاته - أى «باب الطاعة» - فهو يستقى من التراث ملامح تبين أن الحب يروض بالطاعة من هم أكثر تعنتاً. ولكن مفهوم ابن حزم للطاعة يغاير المفاهيم التقليدية، ونستشف ذلك من المناظرة التى دارت بينه وبين أبى عبد الله محمد بن كليب وقيروان حيث يسأله الأخير: «إذا كره من أحب لقائى وتجنب قربى فما أصنع؟ قال ابن حزم: أرى أن تسعى فى إدخال الروح على نفسك بلقائه وإن كره. فقال: لكنى لا أرى ذلك بل أؤثر هواه على هواى ومراده على ودادى وأصبر ولو كان فى ذلك الحتف.. وأعز من النفس ما بذلت له النفس». فيجيب ابن حزم: «إن بذلت نفسك لم يكن اختياراً بل كان اضطراراً، ولو أمكنك ألا تبذلها لما بذلتها، وتركك لقاءه اختياراً منك أنت ملوم لإضرارك بنفسك وإدخالك الحتف عليها». فقال له الرجل: «أنت رجل جدلى ولا جدل فى الحب يلتفت إليه». فرد ابن حزم: «إذا كان صاحبه مؤوفاً». فقال الرجل: «وأى آفة أعظم من الحب» (١٩٨٦، ص ١٣٢ - ١٣٣) ويتبين لنا من تلك المناظرة أن ابن حزم اعتبر فقدان العزيمة أو الإرادة آفة تأتى بهلاك المحب، وليس احتماله مثلما اعتقد ابن داود. فهو يحدثنا عن ملكة الإنسان التى تكفل له حرية الاختيار وحرية الفعل مما يتناقض ومفهوم ابن داود للحب من حيث هو شىء لا إرادى كالموت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ويختلف الكاتبان حتى فى تفسيرها للفلاسفة الإغريق مثل أفلاطون. فيقول ابن حزم عن الحب:

وقد اختلف الناس فى ما نعنيه وقالوا وأطالوا، والذى أذهب إليه إنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع لا على ما حكاه محمد بن داود رحمه الله عن بعض أهل الفلسفة: الأرواح اكر مقسومة. ولكن على سبيل مناسبة قواها فى مقر عالمها العلوى، ومحاورتها فى هيئة تركيبها» (ص ٦١)

ويذهب ابن حزم إلى أن «الشكل دائماً يستدعى شكله، والمثل إلى مثله ساكن» (ص ٦٢). لذلك فعلة الحب ليست «حسن الصورة الجسدية» كما أن هناك «كثير ممن يؤثر الأدنى ويعلم فضل غيره».[٨] بل إن الحب لا يتطلب حتى الموافقة من الأخلاق وإلا «لما أحب المرء من لا يساعده ولا يوافقه». وهو لا يقصر رسالته على الحب بين الرجل والمرأة بل إنها تشمل كل الفة تجمع بين قلوب البشر. «فأفضلها محبة المتحابين فى الله عز وجل.. ومحبة القرابة.. وصحبة التصاحب.. وصحبة العشق...إلخ .(ص ٦٣).

ابن حزم وافلاطون

ونود أن نؤكد مرة أخرى أن مفهوم ابن حزم للحب الدنيوى يبتعد عن الحب القدرى، فهو يرى أن الحب علاقة تتوالد عن الاستجابة المتبادلة بين الأنا والآخر، سواء أكان الآخر رجلاً أم امرأة فهو يسرد لنا أخبارًا عن علاقات مودة تنشأ بين الرجال. وقد يبدو للبعض أن هذه دعوة للشذوذ الجنسى إلا أن ذلك اعتقاد خاطئ، فابن حزم يرفض الشذوذ الجنسى فى كتابه. ففى باب «قبح المعصية» يروى لنا عن ابن الجزيرى الذى «رضى بإهمال داره وإباحة حريمه والتعريض بأهله طمعاً فى الحصول على بغيته من فتى كان علقه» (ص ٢٨٣). عندما يشير ابن حزم إلى العلاقات السوية بين الرجال يقصد بها صداقة قوامها التبادل الفكرى الذى يولده التوافق الإنسانى. وربما يصعب علينا أن نتفهم تلك العلاقة بين رجلين فى زمننا هذا . ولكن يبدو أن مثل هذه الصداقات كانت تعد طبيعية فى عصر ابن حزم حيث أشار إليها أفلاطون أيضاً. ففى «المأدبة» (١٩٥٥) تشير ديوتيما إلى علاقات الألفة بين الرجال التى تمتد فيما بعد لتصبح علاقات بين الرجال والنساء . أى أن الرجل يتعرف على الآخر من بنى جنسه أولاً ثم يتجاوز بنى جنسه ليتآلف مع الجنس الآخر. وأرى أن ابن حزم يشترك مع أفلاطون فى هذا التفسير لعلاقة الألفة التى تجمع بين رجلين فكلاهما . أفلاطون وابن حزم . يفسر الحب على أنه مزيج من رهافة الحس والعاطفة والفكر. وأعتقد أنه لم يكن هناك بديل عن تلك الصداقات فى مجتمع لم تتوصل فيه المرأة إلى توفير الإشباع الفكرى للرجل. فالحب لا يقتصر على تجمع الرجل بالمرأة ولكنه عاطفة يتطلب إشباعها إقامة عدة علاقات إنسانية حتى يتآلف كل البشر بالحب فى علاقة أخوية حقيقية.

كما يحذو ابن حزم حذو أفلاطون فى اعتقاده بأن الجمال هو أول ما يجذب العين لأنه يحرك الإحساس بالجمال فى المتلقى (والجمال بالنسبة إلى ابن حزم نسبى غيرمشروط بقيم محددة كما سبق أن أوضحنا). فإنه لا يشارك أفلاطون فى مفاهيمه الغيبية حيث يرى ابن حزم أن الحب يتطلب معاشرة المحبوب لأجل طويل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى العسر واليسر فى السعادة والشقاء. فالحب علاقة عمر لا يستاء منها. الحب عنده ليس هروباً من الحياة ولكن الحب بالنسبة له هو أسلوب فى الحياة (ص٩٣.٩٤).

ويؤكد لنا **قزمان** (١٩٧٦) أن الحب تمثل **لأفلاطون** فى آفاق كونية وأسطورية (ص ٥٣). أما **ابن حزم** فيرى عكس ذلك. فبالنسبة له لن يتوصل المرء إلى المستويات الكونية إلا بالبحث عن حقيقة الذات المثلى عبر التعامل الإنسانى الصحيح - وليس بالتأمل الغيبى - وبهذا التفاعل الإنسانى تسمو الأنا من الذات السفلى إلى الذات العليا، أى من العلاقة الحسية إلى العلاقة الروحية. فلا اعتراض على الحسية فى طوق الحمامة إن أدت إلى تهذيب العاطفة. ويتجلى لنا هذا الرأى فى خبر رواه عن فتى من أهل الجد والحب والأدب عرف عنه تعلق النساء به، وقدرته على المحافظة على علاقاته بهن لأجل طويل. وعندما سئل عن السر الكامن وراء ذلك قال: «إذا والله أخبرك أنا أبطأ الناس إنزالاً تقضى المرأة شهوتها وربما ثنت وإنزالى وشهوتى لم ينقضيا بعد وما فترت بعدها قط». ثم يعلق ابن حزم على ذلك القول: «الأعضاء الحساسة مسالك إلى النفوس مؤديات نحوها» (ص ٩٦). فعلاقة جنسية كهذه تهذب النفس لأنها تروضها على التحكم فى الغرائز، فلا ينزع الجنس هنا نحو الشهوانية لأنه يحرر المحب من الرغبة فى الاكتفاء الذاتى دون مراعاة للآخر. وعلى عكس **ابن داود** لا يتأرجح **ابن حزم** بين الحسية والتصوف. فنحن نستدل من الخبر السابق على أنه يرى فى المشاعر الحسية الصادقة عاطفة أصيلة لا تتناقض وأخلاقيات الحب.

إشكالية المرأة عند ابن حزم واوفيد

أوجد النقاد صلة بين طوق الحمامة وكتاب فن الحب **لأوفيد** Ovid Ars Amatoria(٩) بالرغم من التباين الواضح بينهما. فابتداء يختلف المحيط الاجتماعى الذى أحاط بالكاتبين أشد الاختلاف. ففى الأدب الكلاسيكى/ الاتباعى القديم انحصر مفهوم الحب فى إطار الحسية المطلقة، أو للإبقاء على العلاقات الأسرية. أما الحب فهو يؤدى إما للجريمة أو يلحقه الخزى، وتتعدد لنا الأمثلة لذلك فى الدراما الإغريقية مثلما حدث لميديا أو فيادرا أو ديدو. أما المجتمع الذى عاصره ابن حزم فقد احتل فيه الحب مكانة رفيعة كما يتجلى لنا فى الأخبار التى يرويها لنا عن أشراف الأندلس. فلم يشذ **ابن حزم** بكتابه عما هو متعارف عليه لدى معاصريه. أما **اوفيد** فلم يحظى بتلك المساندة من معاصريه. فلم يكن الحب آنذاك يؤخذ فى الاعتبار، فكان يعد أحد ملذات الحياة الدونية مثل شرب الخمر. لذلك لم يتقبل العامة كتاب **أوفيد** أو النبرة التعليمية التى تدعو الناس إلى اعتناق فكر مغاير لما اعتادوه خاصة تناوله الحب بجدية أثارت سخطهم. فلم يروا فى المرأة ما يستعدى استمالتها بالهدايا والحيل الماكرة حتى وإن كان ذلك تمهيداً لنبذها فى النهاية.

فكتاب **اوفيد** لا يدافع عن الحب بل يسخر منه، وبالتالى فهو يقلل من شأن النساء حيث يصبح الحب شركاً للوقيعة بهن. أما **ابن حزم** فقد كرم المرأة لأنه احترم علاقة الحب التى أوثقها معها. فهى تحتل مكاناً مهماً فى حياته. كما تحددت نظرته للمرأة منذ صباه فيقول:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد شاهدت النساء وعلمت من اسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيرى، لأنى ربيت فى حجورهن، ونشأت بين ايديهن، ولم أعرف غيرهن. ولا جالست الرجال إلا وأنا من حد الشباب وحين تفيل وجهى. وهن علمننى القرآن وروينني كثيراً من الأشعار ودربننى فى الخط، ولم يكن وكدى وإعمال ذهنى مذ اول فهمى وأنا فى سن الطفولة جداً إلا تعرف اسبابهن والبحث عن اخبارهن، وتحصيل ذلك» (ص ١٤٠ ـ ١٤١).

ويخبرنا **بريفو** Robert Briffault (١٩٦٥) أن النساء الأندلسيات يتمتعن بقسط وافر من الاستقلالية. فقد تعلمن مثلما تعلم الرجال فى فصول دراسية مشتركة، وقد اتجهت بعضهن إلى دراسة الفلسفة والرياضيات بينما شغلت الأخريات وظائف فى الأجهزة الحكومية. فقد عهدت إليهن وظيفة نسخ المخطوطات (٣٠-٣١). ففى مجتمع أتاح الفرصة للمرأة للمشاركة فى المنتديات الأدبية، وأجاز لهن القيام بدور الراعية للشعراء، أتيحت للمرأة فى هذا المجتمع الفرصة لمرافقة الرجل فكرياً، وأثبتت جدارتها. وإن لم يكن هذا هو الحال بشكل عام إذ كان هناك من الرجال من تعود مغازلة المرأة ثم نبذها بعد استسلامها له ـ ولكن بوجه عام قام الأندلسى بدور فعال فى دعم مكانة المرأة الاجتماعية ويعد ابن حزم أحد هذه النماذج. فقد رأى أن المرأة تستحق المساواة بالرجل لأنها قادرة على الوفاء مثلها مثل الرجال.

الوفاء باعتباره دلالة على كرم الأخلاق

يرى ابن حزم أن الوفاء للمحبوب واحد من خصائص السلوك الكريم الذى يرفع مكانة الرجل أو المرأة على حد سواء. ويشير أيضاً إلى الوفاء حتى بعد موت المحبوب معتبراً إياه أرقى سمات الوفاء فهو ليس تسليماً باليأس، وإنما ينبع من الإيمان بما يتجاوز حدود الحياة حيث يعطى صاحبه الأمل فى لقاء مستقبلى. ثم يعدد لنا الأمثلة الحية التى تدلل على ذلك. فهناك الجارية التى فقدت مخدومها فتمنعت عن مخدومها الجديد متحملة شتى أنواع التعذيب لتظل على عهدها لمن تهواه. وقد عبر ابن حزم عن إعجابه بهذه الجارية الجديرة بالاحترام لرقة مشاعرها فقد تحملت التعذيب بفضل عزيمتها القوية للحفاظ على استقلاليتها، ولم تستسلم لمجرد أنها امرأة، فأصبحت بعزيمتها القوية فى مرتبة الرجال (ص ١٩٨).

وقد عرف عن ابن حزم أنه كان شديد الوفاء لأصدقائه، ومن يحب. فعندما كانت تبادله محبوبته الحب لم ينفرها فيما بعد. كما جمع ابن حزم بين الوفاء والكبرياء، مما سبب له كثيرا من المعاناة. فيروى لنا كيف أوشى به أحد أصدقائه بعد مشاجرة وقعت بينهما، ولكن ابن حزم عزف عن معاملة صديقه بالمثل وامتنع عن التشهير به بالرغم من اقتناعه أن فى مثل هذه الحالات يحق للمرء معاملة الخائن بالمثل ولكنه يفضل الالتزام بالوفاء لأن ذلك أجره أعظم، وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على وجوب التزام الفرد أمام نفسه قبل التزامه أمام الآخرين، فالصدق فى الالتزام درع واق ضد الضلال فى كافة أشكاله.

ثم يستطرد ابن حزم فى آرائه عن الوفاء بالإشارة إلى ضرورته لحمايته من شر الحاسدين. فيرى لنا كيف اتهمه أعداؤه بدافع الحقد ـ بنشر الضلال فى كتاباته،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد أن فشلوا فى إقامة حوار متبادل معه[١٠] . فهؤلاء يعوزهم شرف الكلمة الصادقة التى هى أحد مظاهر الوفاء، فهى وفاء للحق ضد الباطل وخير دليل على كرم الأخلاق.

والوفاء هو أحد الخصائص التى اتخذها شعراء الطرب عن ابن حزم. فالوفاء - للمحبوب هو سمة من سمات الحب الطروب الذى ينشد مكارم الأخلاق، فهو دليل على قدرة الحب للسمو بالحبيبين. فقد تبين لابن حزم وكل من كان وفياً فى حبه أن ما من متعة فى الحياة تضاهى متعة لقاء الحبيبين بعد الفراق. فالوفاء فى الحب يجعل من اللقاء بعد الفراق تجديداً للحياة فيتذوقان بهجة النعيم قبل الموت[١١].

الوظيفة الأخلاقية للحب الدنيوى فى الحياة

ولكن لحظات النشوة الغامرة هذه التى يشير إليها ابن حزم فى بعض الأحيان، لا تصبغ تجاربه بالصبغة الصوفية. فالإنسان عنده ليس كائناً روحياً بل هو كائن مهموم بالحياة ويستدل **أمريكو كاسترو** Americo Castro (١٩٥٢) على ذلك من كتاب الأخلاق والسير لابن حزم الذى يؤكد فيه أنه بعد بحث دائب عن الهدف الذى تقصده كل المساعى الإنسانية تبين له أن الإنسان أينما كان يسعى إلى التخلص من همومه بالعمل (ص ١٩٦).

أما ابن حزم فقد كان مهموماً بتقويم سلوك قومه، ويأتى كلامه عن الحب مقروناً بالضوابط والالتزامات الأخلاقية التى يفترضها، كما أشار لنا كاسترو (١٩٥٢، ص ٢٠٥) فقد كان ابن حزم فقيها متميزاً [١٢] لا تتسم كتاباته بأسلوب تعليمى أو فلسفى بل اثر أن يعلم قومه عن طريق الكتابة عن الحب من واقع تجاربه الشخصية. فالكتابة عن الحب الدنيوى تصبح لها وظيفة أخلاقية لأنها تعطى نماذج حية عن كيفية التعامل الصحيح بين البشر بما يؤتى بالسعادة والتوفيق فى علاقتهم.

فقد كان ابن حزم يكتب فى زمن اشتدت فيه الأزمة السياسية حيث شهد تصفية الخلافة وكان والده آنذاك وزيراً فى حكومة المنصور، وبسبب الأزمة تم إبعادهم عن قرطبة. وفى خضم هذه الأحداث اختار ابن حزم أن يكتب عن الحب مما يشير إلى أن هناك علاقة بين تجربة الحب ونمو الوعى التاريخى[١٣] . ويؤكد لنا ستيفن نيكولز Stephen Nichols هذه العلاقة فيقول:

> **هناك ترادف بين الحب والوعى التاريخى. فالحب من أكثر العواطف التى تؤكد ذاتية الفرد وتقربه من الآخرين فى آن. فهو من صنع العقل الفردى وقادر على تجاوزه للالتحام بالآخر. واهم مايميزه هو توكيده العقل بوصفه مصدرا للإدراك (ص ٦١).**

فإن كان الحب يكثف الإحساس بالأنا فلا يتم ذلك بمعزل عن الآخر. فالوعى بالذات يستتبعه وعى بالآخر فهو خروج عن الحيز الضيق للذات إلى الآخر ببعده التاريخى. تلك هى مقومات الحب الدنيوى الذى ينبع من حياة الدنيا ويسعى إلى توكيدها بالتفاعل الإنسانى المتوازن.

السيرة الذاتية إطارًا لتجارب الحب الدنيوى

كتب ابن حزم عن تجاربه فى الحب فجاءت كتابته فى شكل سيرة ذاتية حاول فيها التعرف على الأنا فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سياقها التاريخي. فتمثل تجارب الحب المختلفة التي خاضها في حياته علامات على الطريق توضح نموه العقلي. ويقترن هذا النمو العقلي بأحداث تاريخية محددة، مما يضفي على تجربته بعداً اخلاقياً. فعندما يدرك العقل اغوار ذاته يصبح اكثر وعياً بما هو خارجها. فالوعي يساعد المرء على الاختيار الأفضل لذاته ومن ثم يجعله قادراً على أن يرسم منهج الإصلاح للجماعة. فسيرة ابن حزم الذاتية تبين لنا كيف أن تجاربه في الحب قد ساعدته على تفهم مغزى الأزمات السياسية التي أحدقت به. ومن ثم، تخلصت تجاربه الشخصية من البعد الذاتي عندما أصبح لها دلالة بوسع القارئ أن يستشف معناها خلال تمثلها عند القراءة. فابن حزم لا يتبع من سبقوه من الكتاب العرب الذين دونوا تجاربهم الذاتية بأسلوب بطولي قائم على تمجيد للذات. فهو لا يفرض نفسه على الآخرين بوصفه نموذجاً ينبغي عليهم الاحتذاء به ولكنه يدعو القارئ لمعايشته للإفادة من تجاربه. ومن ثم تكتسب التجربة الذاتية المحدودة بعداً جماعياً ذا دلالة تاريخية مشتركة.

ونستدل على ذلك من أحد الأخبار التي يرويها لنا ابن حزم في «باب السلو» عن تجربته في الحب التي بدأت حينما بلغ عامه السادس عشر. فكلما تتبع محبوبته تجنبته. وفي أحد الأيام اجتمعت مع أهله وأصدقائه في أحد البساتين ودعوها للغناء. فازدادت مشاعره نحوها توهجاً ولم يقدر على نسيانها. وحينما اجتاحت الأحداث العصيبة قرطبة فيما بعد، وتوفي والده الوزير، راها بين المعزين، فأثار ذلك في نفسه الحنين إلى الأيام الخوالي وإلى الحب الذي ولى، الأمر الذي زاد من حزنه. وكان عليه أن يمضي من قرطبة عندما هاجمها البربر، وحين عاد إليها مرة أخرى كانت محبوبته قد ذهبت نضارتها وفقدت تلك البهجة والحيوية ذلك لقلة اهتمامها بنفسها وعدم العناية التي كانت عنيت بها في أيام الماضي. ثم يعلق ابن حزم على ذلك قائلاً «إن النساء رياحين إذا لم تتعاهد نقصت» (ص ٢٥٢). فالتجربة الذاتية هنا تعكس بعداً تاريخياً وليس هناك انفصال بين ماحدث على المستوى الشخصي ومايحدث على المستوى العام. فينمو إدراك ابن حزم بما يحدث حوله في قرطبة بمتابعة التحولات التي تصيب محبوبته. فهو يتمتع «بعقلية تاريخية» إذا استعرنا تعبير كارل وينترب Carl Win-traub (١٩٧٥، ص ٨٢٠)، إذ يدرك وجوده في الزمن الآتي أي من سياقه التاريخي. وحينما يرتبط الحب بالوجود والنمو والإدراك والزمن - هكذا يصير دنيوياً.

اشتراك السارد والقارئ في تعرف الحب الدنيوي

نجح قالب السيرة الذاتية في طوق الحمامة في إشراك القارئ مع السارد في تعرف الحب من خلال التجارب الحياتية. فللمؤلف هدف هرمونطيقي يسعى إلى إيقاظ إدراك ذاتي في القارئ بما تلا لإدراك المؤلف بذاته ولكن ليس مطابقاً له. هذا التعرف على الذات خلال التجربة المشتركة بين القارئ السارد تسمح للقارئ أن يلمس حقائق الأمور بنفسه متجاوزاً بذلك ذاتية المؤلف التي تلت تلك التجارب. ويصف سايرس هاملن Cyrus Hamlin (١٩٨٢) اليات الكتابة هذه «بالبناء القائم بين ذاتيتين» (٢٠٨) (أي ذاتية السارد وذات القارئ) وهو الشرط الأساسي الذي يجب توفره لتحقيق العالمية بالمفهوم الأرسطي.

فاعترافات ابن حزم الذاتية لم تكن مجرد رثاء حزين بسبب هزيمة قرطبة - العاصمة الأم بعد أن كان قد ساد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فيها الحب والسلام كما يفترض جارثيا جوميث (١٩٥٢)، واللهجة الدينية التى تسود البابين الأخيرين من كتاب ابن حزم لا تعنى «عدم التوافق بين العقل ومتطلبات الحب» مما يتناقض مع ماسبق أن طرحه ابن حزم، مثلما يزعم اودنج O'Donoghue (١٩٨٢، ص ٩٥) ولكن المؤلف يريد تحريك رؤية القارئ من منظور السرد الذاتى إلى منظور يسمح بتأمل البعد الأخلاقى للتجربة. ففى البابين الأخيرين يطرح لنا السارد القيمة الإنسانية فى أرقى صورها موجهاً القارئ إلى أهميتها التى تفوق مجرد التحقق من صحة الأخبار التى رواها.

ففى باب «قبح المعصية» يتأمل ابن حزم أهوال الحب عندما يزج بالمرء فى ممارسات سلوكية شائنة مثل الشذوذ أو الزنا. وينبذ الشهوة والهوى ويبرز اختلافهما عن الحب الحقيقى «فما حرم الله شيئاً إلا وقد عوض عباده من الحلال ماهو أحسن من المحرم وأفضل» (ص ٢٩٨). أما باب «فضل التعفف» فهو لايتناقض وماسبقه، ففيه يبين لنا ابن حزم قدرة الحب على تأمين طريق المرء ضد الشهوة والمعصية فابن حزم لايدعو إلى الحب المحرم أو الزنا، ولكنه يربط بين الحب والشرع وبين التوازن الذاتى والتوافق الاجتماعى. وتكتسب بذلك التجربة الشخصية بعداً أخلاقياً خاصاً بالجماعة، فالحب يؤدى إلى تعرف أعمق بالسلوك الاجتماعى الذى يعود بالخير على المجتمع ويقرب البشر من الرحمة الإلهية ومن ثم يؤهله لبلوغ الحياة الآخرة من جنة الخلد وكأن الحب الدنيوى هو الطريق إلى التقرب من البشر ومن ثم إلى الله.

أما الخاتمة فهى تنبه القارئ إلى أن الكتاب أصله رسالة موجهة من ابن حزم إلى أحد أصدقائه المقربين الذى سبق أن طلب منه أن يكتب إليه عن خبرته فى الحب. فالكتاب إذن هو رسالة إلى قارئ ولم يكتب لمجرد الترويح عن النفس مما ينفض عنه شبهة الذاتية. فهو ليس موجها إلى أصدقائه فقط بل يخاطب أعداءه أيضاً حيث يحذرهم: (يأيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيراً من الظن إن بعض الظن إثم) (ص ٣٢٢). كما يحذرنا السارد من أن الكتاب قد يفقد دلالته لو لم يفلح القارئ المتعصب أن يجاوز أفقه الضيق ليستنبط المغزى الحقيقى لتجارب الحب التى يشير إليها.

فالسارد هنا لايجاهر بخطيئته بل إنه فى حديثه عن تجاربه فى الحب يكشف عن مكنون ذاته بماله وماعليه فيما يخصه ويخص الآخرين. ويتم الإفصاح عن الذات فى أسلوب ديالكتيكى حوارى يشارك فيه السارد والقارئ معاً. حيث يخوض كل منهما التجربة عبر الآخر مما يهيئهما لتجاوز ذاتية الأنا لبلوغ الآخر. فالسارد يجاوز ذاتيته حينما يشرك القارئ فى تجربته والقارئ يجاوز ذاتيته حين يخوض تجربة السارد. وإذا تحقق التواصل بين السارد والقارئ عبر التجربة الإبداعية يكون مايطلق عليه بالمفهوم الأرسطى بلوغ التنوير Peripeteia وبالمفهوم الدينى الهداية للحق.

تحقيق الإرادة الذاتية بالحب الدنيوى

أدى الاعتقاد فى بلوغ الهداية بفعل الحب، مثلما أدى بلوغ الإيمان بفعل العقل، إلى ثورة فكرية فى عصر ابن حزم اكتسب بها الحب طابعا دنيويا بعد أن كان ينظر إليه إما كشىء غيبى بعيد المنال أو كمنحدر يسقط المرء فى هاوية الشيطان. فالحب الذى كان يبدو بعيداً عن العقل أصبح وسيلة التعقل، بل غدا وسيلة لبلوغ أسمى مافى الحياة عبر الغرائز. فالاتزان الداخلى الناجم عن مواجهة

الذات ومواجهة الآخر بالحب يكشف للمرء عن كيفية التمييز بين الحق والباطل ويجعله قادراً على الاختيار السليم. فعاطفة الحب لاتنحصر فى الذات المحدودة ولكنها تقترن بنسق أخلاقى. ومن ليس له القدرة على الحب يظل عاجزاً عن مواجهة ذاته أو رؤية الحق فهو من الواشين.

فلكى يسود الحق المطلق على المرء أن يبدأ بالصدق مع ذاته ويكون قادراً على مواجهة الآخرين بدخائل نفسه. وعلاقة الحب الصادقة تؤدى إلى الصدق مع الذات والصدق مع الآخرين وبالتالى تكفل الخيار الصائب للذات وللآخرين. والقدرة على الاختيار تعنى الوجه الآخر لتحقيق الإرادة. فمثلما تتأكد الإرادة الذاتية بفعل التعقل الدنيوى، تتحقق أيضا بفضل الحب الدنيوى أيضا.

الحب فى الشعر الطروب

لجأ **ابن حزم** إلى القالب الشعرى للتعبير فى بعض الأحيان عن تجاربه فى الحب. وبالرغم من أن أبياته التى بين أيدينا الآن لاتعد كاملة إذ نقحها كاتب المخطوطة من الكثير إلا أن أبياته كانت لها عظيم الأثر فى ظهور أيديولوجية جديدة للحب فى شعر التروبادور Troubadour أى الشعراء الغنائيين الذى ظهر منذ عام ١١٠٠ بعد ميلاد المسيح كما أثر فى قصيدة الحياة الجديدة Vita Nuova **لدانتى** أيضاً. كما يؤكد بعض النقاد [١]. ولايتفق كل النقاد على هذا الرأى فقد اشتد الجدل حول مصادر الشعر التروبادورى والشعر الطروب بل وامتد الجدل حول أصل كلمة التروبادور[٢]. ودراسة المصادر تعد من الميادين الرحبة التى أود التوغل فيها[٣]. ولكن مايهمنا فى هذا الصدد أن الشعر الطروب أيما كانت مصادره سواء أكانت من **ابن حزم**[٤] أم من الموشحة الأندلسية أم من الشعر العامى الرومانسى أو من غير ذلك . فهو يعد شعراً ثورياً، لانه أول محاولة فى التغنى بالحب مما استحدث نوعاً جديداً فى الأدب الأوروبى. وتنحصر دراستى فى تطور هذا المفهوم الجديد للحب الذى رسخه **ابن حزم** فى طوق الحمامة والذى لم يقتصر اثره على الأدب الأندلسى والإسبانى فى عصره الذهبى[٥] بل امتد إلى روح العصر بأكمله.

شعر الحب الغنائى بين الشهوانية والروحانية

ويزداد الأمر صعوبة عند محاولة إيجاد أيديولوجية تصف الحب الطروب عامة وذلك لغزارة تنوعه وتأرجحه بين العاطفة الجنسية الجياشة والحب العذرى. فقصائد **جيوم** التاسع Guillem ix دوق اكيتانيا (١٠٧١ - ١١٢٧) تحفل بالشباب والمرح وتتغنى بالحب والنساء المتزوجات[٦]. أما **بتتراك ودانتى**[٧] فيحتفيان فى شعرهما الغنائى بالحب العذرى. هذه الثنائية تعكس التعارض بين نمطين متباينين للسلوكيات الجنسية. السلوكيات التى ترجع للمجتمعات الوثنية التى لم تكترث بمفهوم العفة الذى ظهر مع المسيحية والإسلام. أى الديانات السماوية عامة [٨]. أما السلوكيات التى اتجهت إلى تأليه الحب وابتدعت ماأسماه **بريفو** (١٩٦٥) الأسلوب «السكولاستى Scholastic فى الحب» فترجع مصادرها إلى الصوفية الأندلسية والشعر الغنائى الأسبانى الموريسكى (ص ٩٧ - ٩٨). فالحب الأفلاطونى أو الأفلاطونية الجديدة لم تصلهم عن **أفلاطون** مباشرة فلم تكن مصادره فى متناول أيديهم. أما المصادر التى توفرت لديهم فجاءتهم إما من الاسكندرية أو من الصوفية الأندلسية (ص ١٧٧). وعلى سبيل المثال ترجع

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نظرية تسلل الحب إلى القلب عبر العينين إلى ابن حزم الذى كتب فى باب «علامات الحب» أن «العينين باب النفس الشارع»[٩] فاشيع هذا القول واكتسب مكان النظرية العلمية فلم يؤخذ على أنه ناتج عن التخيل الأدبى.

وسواء أكان الاتجاه للحب شهوانياً أو روحانياً فقد كان الشعراء يتغنون به باللغة القومية الدارجة. فالكتابة عن الحب كانت تعد ثورة سعت إلى الانشقاق على اللغة اللاتينية. فالتعبير عن الحب - بما ينطوى عليه من اعتراف شخصى حميم يستلزم التحدث عنه باللغة الأم. وقد سبق ابن حزم فى استشعار تلك الحاجة إلى التعبير عن الحب بأسلوبه الخاص فلم يقلد الأقدمين فى ما اعتبره تجربة خاصة.

السيدة المعبودة فى الحب الطروب

كان لزاماً على الشاعر أن يستخدم فى شعره لغة مقربة إلى نفسه وليس اللغة الجامدة التى قولبت المشاعر. فعندما يتغنى بالحب فعليه باستخدام اللغة التى تكشف عن كوامن ذاته. وإذا كان الشاعر قد حل إشكاله مع ذاته باستخدام لغته القومية فكان عليه أن يحل مشكلة التقرب إلى محبوبته. فالمحبوبة هى مصدر الإلهام الشعرى التى بدونها لا يتغنى الشاعر فلم يكن أمامه إلا أن يرفعها إلى مرتبة الإله، وكان يلقبها «سيدى Midons وليس سيدتى»[١٠]. وسواء تمثلت المحبوبة للشاعر فى شكل حسى أو روحانى فقد ظلت دائماً بعيدة عنه متعالية عليه لايمكن الوصول إليها. وحاول النقاد تفهم مصدر تغير نظرة الرجل للمرأة فى هذا المجتمع الإقطاعى، الذى احتل فيه الرجل دائماً دور السيد واعتبرت المرأة فى دور المسود، ولكن هناك تبادلاً لهذه الأدوار فى الشعر الطروب[١١].

وإنى أرى أن هذا الاتجاه الجديد كان مصدر اتجاه ابن حزم الدنيوى الذى ساد فى الأندلس. فالحب الدنيوى يفترض الاعتراف بمكانة المرأة فى المجتمع، مما رفع من شأنها وقيمتها بين الرجال. وإذا كانت للمرأة القدرة على إلهام الرجل بالحب والقدرة على أن تتيح له تعرف القدرات الكامنة بداخله لتولد طاقته الإبداعية وترشده إلى مكارم الأخلاق فلا يمكن أن توضع فى مكانة أدنى من الرجل. وعندما انتقل هذا المفهوم إلى المجتمعات الرومانسية الإقطاعية كان عليه أن يتكيف مع العادات الاجتماعية السائدة التى تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة. وانبنت هذه العلاقة على مفهوم السيد والمسود فكان من الصعب تفهم مبدأ المساواة باعتباره أساساً للتواصل بين الرجل والمرأة. واستحالة المساواة فى المجتمع الإقطاعى أدت إلى تبادل الأدوار لتصبح المرأة السيد ومحبوبها العبد الطائع. ومن ثم حصلت المرأة على مكانة لم تعهدها من قبل. وهكذا وصلت المرأة إلى مرتبة التأليه فى الشعر الفلسفى.

أما بالنسبة إلى ابن حزم فلم تكن المرأة شيئًا بعيد المنال، ولم تتجل له ملاكاً مقدساً بل كانت حاضرة الوجود تعاونه فى سعيه إلى تحقيق مثالياته. لقد كانت ملاذه الوحيد فى أوقاته العصيبة لأنها ارتبطت بالأرض والوطن الذى يوفر الاستقرار الداخلى والطمأنينة. وإن كان ابن حزم قد كتب عن ذكريات الحب وهو مبعد عن وطنه فإنما فعل ذلك ليهون عن نفسه بتذكر لحظات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصدق فى حياته، كما أشرنا، ولذا اقترنت لديه لحظات الحب بلحظات الصدق التى امتلك فيها القدرة على التمييز بين الحق والباطل. ويتردد مفهوم ابن حزم هذا فى بعض قصائد الطرب. فالحب الحقيقى على عكس الحب الباطل له القدرة على تقويم سلوك المحب وهو مصدر إلهامه.

ولكن هذا التماثل بين مفهوم ابن حزم للصدق النابع من الحب والصدق عند الشاعر الطروب لايجعلنا نتجاهل اختلافهما فى نظرتهما للمرأة. ويفسر لنا فيرانتى (١٩٧٥) مفهوم المعبودة فى الشعر الغنائى، فهى:

> **إما كائن مثالى يتعبد به الشاعر او امراة حقيقية يبتغيها، لأن حبه ينطوى على رغبة جنسية واشتياق روحى فى آن. ولقد تجاوز الشعر هنا مرحلة التغنى بالفلسفة او الطبيعة او فينوس لكى يتغنى بامراة حقيقية (ص ٦. ٦٧).**

فإذا كان الشعر الطروب قد تقدم خطوة نحو الواقعية حيث كان الشاعر بالرغم من كل شىء يخاطب امراة وليس رمزاً مجرداً، وإن كانت المرأة هنا تساعد الشاعر على مواجهة الصراع النفسى بين الدوافع الجسدية والروحية حتى يتغلب عليه ويحقق الصدارة بين الآخرين إلا أن اهتمام الشاعر هنا ينحصر فى الحب من حيث هو وجود فى حد ذاته ينفصل عن دلالته الاجتماعية . فالحب يعمل بعيداً عن الوعى الآخر ولكن منصاعاً له مهاباً لألوهيته. فعلى خلاف التغيير الذى يطرأ على المحب فى طوق الحمامة النابع عن الوعى الذاتى والتفاعل مع الآخر، تأتى تجربة المحب فى الشعر الطروب من لغة ترمز إلى تحول المحب وتبدل شأنه بشكل إعجازى.

الحب الروحى متمثلاً فى العذراء الطاهرة

وإذا كان الشعر الطروب قد تأثر بشكل طفيف بالنزعة الدنيوية فى الحب فإن الكنيسة الكاثوليكية جاءت بفكرة العذراء مريم لمواجهة هذه النزعة الدنيوية مما أصاب هذه النزعة بانتكاسة حقيقية. فاستبدلت «سيدة» الحب الطروب «بسيدتنا» أى السيدة العذراء، حيث أصبح الراهب فارس مريم. وبالتالى توارى الحب وراء أبيات من الشعر «الراقية المنمقة» على حد قول **بريفو** (١٩٦٥) التى «أسهمت فى خلق أدب رفيع أسدل على الحياة ستاراً يخفى قبحها»[١٢]، ومن ثم تراجعت الكتابة الواقعية التى غرس دعائمها ابن حزم. ويأتى قول **أويرباخ** Aeurbach (١٩٤٦) فى ختام فصله عن الأدب الطروب مؤكداً لذلك:

> لم يوفر تراث الأدب الطروب الجو الملائم لتطوير الأدب نحو أفق يتسع ليشمل الواقع بكافة مستوياته (ص ١٢٤).

الحب فى القصص الرومانسى

أما فى القص الرومانسى فقد استبدلت القصص الملحمية التى دارت حول الدفاع عن الدولة المسيحية والانشغال بالحروب الإقطاعية بقصص الحب. وقد طرأ هذا التغيير فى حقبة تاريخية ارتقت فيها الآفاق الفكرية بينما تأزمت الأحوال السياسية. فعلى الصعيد الثقافى لعب العرب دور الوسطاء ونقلوا للأوروبيين الفلسفة والعلوم الكلاسيكية وتثقف الدارسون على أيديهم. وترتب على ذلك أن انتقلت المادة الأدبية إلى لغة الأوروبيين القومية وهى تحمل فى طياتها المفاهيم والصور

ARCHIVE
https://Archivebeta.Sakhrit.com

والمواضيع العربية، وانتشرت بين جموع العامة. أما على الصعيد السياسى، فقد شكل العرب خطراً حقيقياً على الوجود العضوى والحضارى الغربى مما أقلق العقل الأوروبى فى العصور الوسطى وتقدم لنا دوروثى ملتزيكى Dorothy Meltzik (١٩٧٧) دراسة مستفيضة عن الصورة الكاريكاتورية للعربى فى الأدب الرومانسى فى العصور الوسطى، وكيف تعكس مبلغ الإحساس بالخطر الذى عاناه الأوروبيون إزاء حضارة العرب الفتية (٢٤٨٠).

زواج المسلم والمسيحية فى القص الرومانسى

ظهر انقسام حاد فى فكر العصور الوسطى بين ما هو مقبول فكرياً وما هو مرفوض سياسياً . فقد كانت اللغة العربية هى الوعاء الثقافى بينما كان الإسلام عقيدة تنافى المسيحية ولم يتصور القساصون مخرجاً لهذا الانقسام سوى بطرح فكرة زواج المسلم من المسيحية ليحل الوفاق بين الحضارتين المتنازعتين. وتورد لنا ملتزيكى (١٩٧٧) فى كتابتها سلسلة كاملة من القصص الرومانسية التى تدور حول هذا الموضوع. وقد كان القص الرومانسى مناسباً لهذا الموضوع الذى تتعدد فيه الرؤى وتظهر التناقضات بين الأنا والآخر. فالخطاب هنا يختلف عن الشعر الغنائى الذى يستخدم «لغة مكثفة لشحنة عاطفية عالية» على حد قول فيكولز (١٩٨٥ ص ٤٨). أما القص الرومانسى فهو يمدنا بصوت المحب والمحبوبة معاً، مما يستدعى تأويل القارئ أيضاً. فالقصة الرومانسية تعبر عن الحاجة إلى إعادة تأويل التاريخ الواقع وليس فقط الحب الواقع. وحينما تتأرجح تجربة الحب يكون هناك احتياج إلى مساهمة الجمهور فى تقييم الأحداث فبينما لا يتطلب الشعر تدخل المستمع تتطلب القصة الرومانسية ذلك لأن هذه اللحظة ذات طبيعة جدلية.

وبشيوع محور الحب بين المسيحية والمسلم فى القصص الرومانسية فى العصور الوسطى يبرز إشكالا لا يحل سوى بزواجهما، حيث يثمر عن ذلك مولود مزدوج الهوية يجمع بينهما معاً وعادة ما يكون هذا المولود نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود (١٣). إلا أن هذا المولود يربط بين شعبين متحاربين بروابط الألفة، وهو بذلك يحقق حلم العامة فى العصور الوسطى. وقد ساد جو التعصب هذه القصص لأنها أخضعت أيديولوجية الحب للأيديولوجية الدينية والسياسة. وبالتالى انحرف مفهوم الحب الدنيوى مرة أخرى ليصطبغ بصبغة دينية. فالنهاية التى تشترك فيها معظم هذه القصص يهتدى فيها البطل المسلم إلى المسيحية ولا يتأتى هذا الاهتداء نتيجة لوعى ذاتى أو اختيار حر، بل ينزل عليه بشكل إعجازى بفعل الحب.

وهناك قصة رومانسية واحدة تفلت من هذا المنظور الضيق للحب وهى قصة فلوريس وبلانشفلور Floris et Blanchefleur التى تدور حول زواج المسيحية بالمسلم وهى تطرح منظوراً سردياً ثنائياً يعكس عالم الحبيبين الداخلى والعالم الخارجى المحيط بهما. فيتتبع القارئ بالمنظور السردى الداخلى عبر تطور المنظور السردى الخارجى. فتواصلهما الداخلى يتحقق حينما يتقبل المجتمع الخارجى فكرة زواجهما.

فلوريس وبلانشفلور

أكد النقاد مراراً أن فلوريس وبلانشفلور هى إحدى القصص الرومانسية التى تستمد مصادرها من الثقافة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العربية [١٤] بالرغم من أن أحدًا لم يعثر على نظير عربى لها. وترجع القصة إلى أصل فرنسى ظهر فى القرن الثانى عشر، وترجمت إلى أكثر من اثنتى عشر لغة. وقد ظهرت فى إنجلترا فى القرن الثالث عشر [١٥] . وتدور القصة حول فلوريس وهو ابن حاكم اندلسى مسلم وبلانشفلور وهى جارية مسيحية. ونشأ الاثنان معاً وجمعهما الحب. وأراد أهل فلوريس أن يفرقوا بينهما فأرسلوه فى مهمة وباعوها إلى تجار من بابل، باعوها بدورهم إلى أحد الأمراء فيضمها الأمير إلى حاشيته ويهيئها لتكون زوجته فى المستقبل. وعند عودة فلوريس إلى مملكة أبيه أخبروه بأنها قد ماتت فأقدم على الانتحار. واضطر والداه أن يخبراه بالحقيقة خوفاً عليه فتركهم للبحث عنها. وذهب متنكراً فى زى تاجر، وبعد بحث دءوب عثر عليها مسجونة فى أحد الأبراج. فقام برشوة الحارس الذى يساعده فى التسلق إليها فى سلة الورد التى تصعد إليها كل صباح. ولكن سرعان ما عرف الأمير بالأمر ويكتشفهما معا فيحكم عليهما بالموت. وعند تنفيذ حكم الإعدام يتبارى كلاهما لتنفيذ حكم الموت قبل الآخر مما يستثير شفقة الأمير عليهما ويصفح عنهما. فيتزوج الحبيبان ويعودان إلى مملكتهما.

المنهج الدنيوى فى فلوريس وبلانشفلور

تجد ملتزيكى (١٩٧٧) أن هناك توازياً بين تلك القصة وأحد الأخبار الواردة فى طوق الحمامة. ففى باب «الضنى من عذاب الفراق» يروى ابن حزم عن «نعم» التى نشأ معها وأحبها ثم تألم لفراقها. ولكن محاولة ربط هذه القصة الرومانسية بطوق الحمامة تثير كثيرًا من الجدل . وأرى أن ما يمكن الاستدلال عليه بحق هو تأثير كتاب ابن حزم فى نشر روح التسامح بين الأديان التى تؤكده قصة فلوريس وبلانشفلور. فمحور القصة هو زواج المسلم من المسيحية ولكن بلانشفلور لا تتزوج من فلوريس لمجرد أن تهديه إلى المسيحية مثل الأخريات فى القصص الرومانسية الأخرى. فالحب الذى جمع بين فلوريس وبلانشفلور يخلو من أى دوافع أيديولوجية وله وجود حيوى منذ بداية الحدث إذ لا شىء يعترض طريقه. وهو يخرج عن التقاليد المتمثلة فى النفوذ الأبوى والتعاليم الدينية. فعلاقة الحب بينهما تلخص روح التسامح الدينى التى اجتاحت الأندلس فى أزهى أيامها. فوالدا فلوريس لا يرفضان زواجه من بلانشلفور من منطلق التعصب الدينى ولكن من منطلق عدم التكافؤ الاجتماعى[١٦]، عندما يكتشفان مدى تعلقه بها فهما يساعدانه فى رحلة البحث عنها. وفى معظم الأحوال يدل التسامح الدينى على الفكر الدنيوى للجماعة، أى على تحررها من التعصب الذى يرفض تقبل الآخر فإباحة التزاوج بين دينين مختلفين تعد هنا دلالة على بلوغ النضوج الفكرى.

ففى قصة فلوريس وبلانشفلور يبلغ التآلف الروحى بين الحبيبين ذروته عندما يتجسد ظاهرياً من التوافق مع جماعتها. هذا التوافق يتحقق عبر مرحلتين. ففى المرحلة الأولى يحصل فلوريس على موافقة أهله بزواجه من بلانشفلور وفى المرحلة الثانية يحصلان على عفو الأمير الذى يبارك زواجهما.

البناء السردى الثنائى والصراع الحضارى

يسعى البناء الثنائى إلى جعل القارئ مشاركا فى الحدث حتى يتآلف هو أيضاً مع فكرة زواج فلوريس

وبلانشفلور مثلما تقبلته جماعتهما، وبالتالى يتغلب على ازدواجيته الحضارية التى تؤرقه.

فتلك الازدواجية الحضارية التى يمثلها فلوريس المسلم وبلانشفلور المسيحية تتشعب إلى ثنائيات أخرى مثل الثنائية بين الحب الحسى والروحى، وتشابه الحبيبين العضوى والروحى وعندما يحل الصراع بين الحبيبين فى المستوى السردى الداخلى ينتهى تدريجياً اصطدامهما بالجماعة على المستوى السردى الخارجى. وينمو التوافق الدخلى بين الحبيبين خلال عدة مراحل. ففى المرحلة الأولى يتم التعرف على الآخر بوصفه صورة ومراة عاكسة للأنا. وتستدل **فيرانتى** (١٩٧٥) على ذلك من بعض الشواهد فى الحديث. فقد ولد الحبيبان فى يوم واحد، وقامت بتنشئتهما امرأة واحدة، ويتشابهان فى التكوين الخلقى والفكرى، حتى أن تشابههما الخلقى هو الذى يساعد فلوريس فى بحثه عن بلانشفلور، حيث يتذكر الغرباء بلانشفلور برؤية فلوريس ويسهل عليهم مساعدته فى العثور عليها. ويبدو أن أوجه الشبه بينهما قوية حتى أن الأمير لايستطيع أن يفرق بينهما عندما يعثر على فلوريس فى حجرة بلانشفلور ولأول وهلة يعتقد انه رفيقتها - أى انه حتى الاختلافات الجنسية بينهما قد طمست (ص ٧٨). وأود أن أضيف أن هذا التمثل الخلقى والفكرى بينهما يعكس التآلف الداخلى الذى يربطهما . فعلى الرغم من اختلاف الخلفية الثقافية لكل منهما فهما يحملان خصائص متشابهة تهيئهما للزواج المتكافئ.

وفى المرحلة الثانية يؤدى انفصالهما الجسدى إلى ارتقاء حبهما إلى مستوى أعلى من الوعى بالذات. فقد كان اكتشاف المحب للآخر من المرحلة السابقة بمثابة اكتشاف لتلك المشاعر الدفينة الكامنة فى صميم ذاته، والتى حان الوقت للتأكد من صلابتها. هل تقوى هذه المشاعر على دفعه لإنجاز فعل إيجابى؟ ويعد قرار فلوريس لاجتياز الصعاب ليلحق بمحبوبته إجابة عن هذا التساؤل. فإصراره على معارضة الأبوين أو السلطوية المستبدة على المستوى الخارجى يدل على توفر إمكانات هائلة لديه تساعده على تعرف القدرات الكامنة فى ذاته. أما سعيه للمغامرة والبحث عن محبوبته فهما يعكسان تطلعه لتحقيق مثل أعلى يسعى إليه. وتأتى هذه المغامرات اختباراً لمدى صلابة إرادته الذاتية. وإن كان وعيه بإرادته الذاتية فى المرحلة الأولى قد ساعده على اتخاذ قراره ووضعه فى موضع الفعل فالمغامرات التى اجتازها فى المرحلة الثانية تبرز عزيمته القوية على تحقيق الرباط بينه وبين محبوبته. وينعكس ذلك على المستوى السردى الخارجى باستجابة جماعة الغرباء لإلحاحه فى السعى للاهتداء إلى محبوبته.

ويأتى انتصار فلوريس الأخير عندما يصل بالفعل إلى محبوبته ويجتمع بها فى القلعة، ويتأكد ذلك الانتصار فى البناء السردى الخارجى حينما يصفح عنهما الأمير بعد أن يلمس معنى إصرار كل منهما على افتداء الآخر وكأنهما بذلك قد أوقعا عليه حكماً بالتسليم بحبهما بدلاً من أن يوقع هو عليهما حكماً بالإعدام.

فالثنائيات التى تظهر نتيجة انفصال الأنا والآخر فى بداية الحدث يتم تذويبها تدريجياً بفضل عزيمة فلوريس التى تتولد عن حب دنيوى يتآلف فيه الحسى والعقلانى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتشابه فيه الملامح العضوية والفكرية وتتوحد به المسيحية والإسلام فهو حب تتبع قانون الحياة الذى يتميز بالنمو المستمر وليس الاستقرار أو الثبات أو التأمل الساكن.

ويبدو أن القارئ فى العصور الوسطى لم يكتف بتلك النهاية حلاً لإشكالية الصراع بين الحضارتين. لذلك أضيف إلى الحدث نهاية غير متوقعة هى اهتداء فلوريس إلى المسيحية قبل زواجه من بلانشفلور، تمشياً مع الرأى العام الذى يتطلب تأكيد المغزى الدينى للقصة.

إحباط مفهوم الحب الدنيوى

ويبدو لى أن هذه النهاية مقحمة على النص الأصلى - إن كان قد وجد بالفعل - لأنها تفسد النمو الطبيعى للبناء الرئيسى فى القصة الذى يتمحور حول فكرة تحقيق الذات بالحب. فقد نشأ الحبيبان معاً منذ الطفولة، ولو كان الاثنان قد حققا التوافق الجسدى والفكرى معاً فكيف يظهر فجأة عنصر اختلاف العقيدة فى نهاية الحدث؟ كما تأتى تلك الخاتمة غير المتوقعة لتفسد التآلف الذى ساد القصة إلى جو من التناحر تنتصر فيه عقيدة على أخرى.

فالتفاعل بين المنظورين السرديين الداخلى والظاهرى، يتم بسلاسة قبل واقعة الاهتداء. فالمراحل التى يمر بها فلوريس للتعرف على ذاته على المستوى الداخلى يقابلها اعتراف جماعته بأحقيته على المستوى السردى الخارجى. فموافقة والديه على رحلة بحثه عن محبوبته وغفران الأمير للحبيبين يبرهنان على أن الجماعة لها القدرة على استنباط قيمة من الإنجاز الفردى تتفق مع نسقها الأخلاقى.

ولكن يبدو أن مجتمع العصور الوسطى قد أبى أن يتقبل هذا المفهوم الدنيوى للحب. فيخبرنا **بارون** W. R. Barron (١٩٨٧) بأن النسخة الفرنسية تضيف منظوراً سياسياً ودينياً فيصبح الحبيبان الصغيران أجداداً للملك **شارلمان** ملك فرنسا (ص ١٨٣). والمعروف تاريخياً أن الملك **شارلمان** قد أحرز انتصار المسيحية على الإسلام. فالنسخة الفرنسية أدخلت الأيديولوجية الدينية التى تفرض الإصلاح بالاهتداء الإعجازى. فكان من الصعب أن يسود المفهوم الدنيوى فى القصص الرومانسية لأنها ارتبطت بالتقاليد الكنسية التربوية. فنحن نعرف عن **يوجين فينافر** Eugene Vinaver (١٩٧١) أن هذه القصص الرومانسية التربوية كانت تخرج من المدارس التابعة للكاتدرائيات الفرنسية فى القرن الثانى عشر (ص ٣١). ومرة أخرى أضيفت إلى الحب الظلال الدينية. فبالحب يتحول الحبيب من كائن إلى آخر بأسلوب خارق يبتعد عن تجدد الذات بعقلنة الوعى. فانحرف الحب بعيداً عن الحياة الدنيا بدلاً من أن يتجه صوبها.

التضاد العاطفى للحب فى ترويلس وكريسايدى

شهد أدب العصور الوسطى تذبذباً بين الحب الحسى والحب الروحى كما يتضح لنا ذلك فى ترويلس وكريسايدى لتشوسر، الشاعر الإنجليزى. فيحمل هذا العمل تضاداً عاطفياً فى مفهوم الحب أثار جدلاً بين النقاد حيث اختلفوا حول طبيعته. فقد صنفه البعض

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بوصفه عملاً ينتمى إلى تراث الحب الطروب[١٧] بينما اتفق الآخرون على تبنيه التعاليم المسيحية.

فيعد لويس C. S. Lewis (١٩٥٨) العمل «تتويجاً للشعر البروفنسانى المشحون بالعاطفة ولكن مفهوم تشوسر للحب هنا يكاد يقترب من المفهوم الرومانسى للحب الذى ينتهى بالزواج» (ص ١٩٧). ولم تجد تلك الأطروحة استجابة من النقاد المعاصرين. فقد أشار بعضهم إلى أن قراءة النص من منظور الحب الطروب يعوق فهمه. فيرفض روبرتسون D. W.Robertson (١٩٨٠) الفكرة التى تزعم أن الحب الطروب كان يعد من المسلمات فى العصور الوسطى ويضيف أن ظاهرة حب السيدة ذات الرفعة ما كانت سوى عاطفة وثنية كانت تسود فى الأزمنة القديمة وقد أدانها المحدثون حينذاك (ص ٢٥٨ ـ ٢٦١)، كما أنها لم تكن مقبولة لدى الرأى العام الإنجليزى فى العصور الوسطى. ويدلل على ذلك باقتباس جزء من موعظة القاها توماس برادواردين Thomas Brad Wardine عام ١٣٤٦ فى الاحتفال الذى أقيم بمناسبة الانتصارات التى أحرزتها إنجلترا فى اسكوتلندا إذ قال مشيراً إلى أعداء بريطانيا الذين لحقتهم الهزيمة:

> إنهم يزعمون بان المرء لا تشتد همته سوى بالحب فالمحارب الشغوف هو المحب الشغوف.

ويهاجم براد واردين مذهب الإخلاص لكيوبيد أو فينوس ويرى أن انتصار الإنجليز يرجع لكبح جماح شهوتهم (ص ٢٦٢). وبناء على ذلك يرى روبرتسون أن ترويلس وكريسايدى تعكس فلسفة بيثوس Boethius كما جاءت فى كتابه «السلو Consolation»، وهو كتاب قائم على الفلسفة المسيحية التى قوامها العفة. ويخلص روبرتسون من ذلك إلى أن تشوسر قد تناول موضوع الحب بشكل ساخر يدعونا للإشفاق على الحبيبين لوقوعهما فى الخطيئة. فالحب عليه أن يمد الرجال بالوقار بينما أدى انغماس ترويلس فى عاطفته إلى نبذ العقل والاستسلام للقدرية (ص ٤٧٦ ـ ٤٨٢).

ترويلس وكريسايدى بين الحب الوثنى والحب المسيحى

وفى حقيقة الأمر يحاول تشوسر جاهداً أن يكتشف طبيعة الحب من بين تأويلاته المتعددة فلم يتيقن مفهوم الحب الدنيوى لأن الساحة الأدبية شغلتها حينذاك ثنائية الحب الوثنى (الحسى) والحب الروحى (المسيحى). لذا، تسفر القصيدة عن ازدواجية تجمع بين الحب الوثنى الذى ساد فى العصور القديمة والحب الروحى الذى ظهر فى العصر المسيحى. ونستدل على هذه الأزدواجية من دعاء ترويلس، الذى يوجهه إلى فينوس ومارس وفيبس ومركورى وديانا ويهوه والأقدار، أى أنه يجمع الهة الأوثان والله فى العهد القديم والجديد.، دون أن يسىء إلى العقيدة المسيحية. ولاتستخدم الإشارة إلى الهة الأوثان لمجرد إضفاء الجو الكلاسى على العمل كما يزعم فرانكس J. Frankis (١٩٨٠، ص ٥٨)، إنما يدل ذلك على إصرار تشوسر على تأكيد هذا التضاد العاطفى طوال الوقت. فهو لايرجح واحداً من المفهومين على الآخر لفرض معاييره الأخلاقية ولكنه يتبنى موقف الراوى البعيد عن الحدث، حتى إنه عند تأزم الموقف يستدعى لنا المصادر التى استقى منها الحدث حتى لايحاسب على دلالته الأخلاقية[١٨] بل إن حديث الراوى

فى افتتاحية القصيدة يعكس هذا التضاد العاطفى، فهو يدعو القارئ لمشاركته فى تفسير الإشكالية التى تواجهه والتى يصعب عليه مواجهتها بمفرده. ومن ثم يبدأ الخط السردى فى طرح احتمالات متعددة.. أو على حد قول **بيوتانى** Piero Boitani (١٩٨٧، ص ٢٠٧) يواجهنا بخيار تاريخى.

صراع ترويلس بين الخيار الذاتى والاستسلام للمعبود الزائف

وإذا كان المؤلف يسير الأحداث فهو يترك لكل حدث احتمالات عدة للتفسير دون تبنى رؤية بذاتها أو تحديد مسببات لما يدور داخل الشخصيات. فترويلس يعانى من صراع داخلى منذ التقائه بكريسايدى، وهو الذى كان من قبل شديد الصلابة لايهتز لأى شىء. فيقع أسيراً للحب بعد أن كان حراً، لايخضع له بينما كان الجميع يخضعون له (سطر ٢٢٧ ـ ٢٣١) فمنذ اللحظات الأولى للحدث نحن بصدد تضاد عاطفى بين الحرية الذاتية والقدرية يقابله التضاد العاطفى بين الحب الوثنى (الحسى) والحب الروحى (المسيحى). ويرى معظم النقاد أن فشل ترويلس فى الحب يرجع لاستسلامه لشهواته وبالتالى ـ حسبما يقول **فرانكس** (١٩٨٧) ـ فهو لايستطيع أن يرى الخلود سوى بعد الموت (ص ٥٧). وقد حاول **فرانكس** مع آخرين أن يستخرجوا من أحاديث ترويلس مايدل على أنه خرج عن المفاهيم الوثنية التقليدية التى سادت عالمه محاولاً تفهم الله بالمفهوم المسيحى (ص ٦٢). فهناك اتجاه عام لاعتبار ترويلس منشقاً عن الوثنية وشغوفاً بالحكمة المسيحية. ولكنى لا أرى أى إشارة فى القصيدة لهبوط الوحى المسيحى على ترويلس فهذا تفسير تاريخى خاطئ. كما أنه لا يتفق وسير الحدث الشعرى.

فمنذ بداية الحدث يتصارع الجانب الحسى والروحى بداخل ترويلس. فالمأزق الذى يعانى منه لايقتصر على الخيار من بين البديلين الحسى أو الروحى، الخيار الحر أو الاستسلام للقدرية ولكنه يتساءل عن طبيعة الخير فى حد ذاته. وفى حديث له فى الجزء الأول (سطر ٤٠٠ ـ ٤٠٧) يتأمل أسباب وجود الحب وطبيعته، ويتراءى له الحب عاطفة تنطوى على تضاد، فعذوبته تدر عذاباً وقسوته يستتبعها ارتياح وكلما نهل من ينبوعه استزاد أكثر

فالثنائية التى يلمسها **تشوسر** بين الحسى والروحى لاتشير فقط إلى الثنائية بين الوثنى والمسيحى وإنما تجسد الثنائية الكامنة فى أى علاقة إنسانية تنبنى على الحب. وذلك يفسر لنا أيضا استخدام **تشوسر** لبعض السمات الأدبية الرائجة فى العصور الوسطى والتى تمثل الصراع بين فينوس والعذراء مريم فهى تعبر عن الازدواجية فى طبيعة الحب البشرى الخالدة. ولذلك استطاع العمل الإبداعى لتشوسر أن يجتذب القراء إلى يومنا هذا فهو لم يقتصر على الهدف التربوى بمدلوله الدينى ولكنه نشد سبر أغوار النفس البشرية.

فالخيار الذى يواجه ترويلس يتطلب منه إما التمسك بإرادته الذاتية الحرة أو الانقياد وراء المفاهيم السائدة للجماعة التى لاتعترف بالحب وتراه مصدراً للشقاء. تلك المفاهيم تعوق ترويلس ولاتساعده على تفسير مشاعره الجياشة. فهو فى صراع بين الأعراف الاجتماعية ومشاعره الشخصية. والمأزق الذى يعانى منه ترويلس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنما يجسد الصراع الذى كان يعانى منه المجتمع فى زمن تشوسر. فعند ختام العصور الوسطى بدأ القوم يستشعرون ما «بالتجربة الفردية من متعة» كما يخبرنا سبيرنج A. C. Spearing (١٩٧٦ ص ٣٧) حيث بدأ الفرد فى إيجاد علاقة شخصية تربطه بالله وبالآخرين تختلف عن العلاقة الجماعية التى رسختها المفاهيم الإقطاعية فى العصور الوسطى والتى انتفت عنها الفردية. وعلينا أن نتفهم مأزق ترويلس من هذا المنطلق فلقد عقد العزم على أن يكتشف بنفسه سر تلك المشاعر المبهمة التى سرت فى نفسه وأسرت لبه. وعلى عكس مايروجه النقاد فإننى لا أرى أن الحب هو الذى تسبب فى قهر عزيمته ولكن لحقته الهزيمة عندما صنع من الحب إلهاً زائفاً. ففى الجزء الأول (سطر ٣٥٦ ـ ٣٧٢) يخبرنا الراوى بأن ترويلس قد جعل من كريسايدى صورة اختزنها فى مرآة عقله. فلم تكن كريسايدى ولكن صورتها هى التى ابتغاها. فحبه لها لم يكن حباً دنيوياً لامرأة من الواقع ولكنه صنع من هذه المرأة معبوداً زائفاً دفعه من حياة الدنيا إلى عوالم غيبية غير محددة المعالم.

فأصبح حب ترويلس هروباً من الواقع وليس مواجهة له، تشتيتاً للعزيمة وليس توظيفاً بناء. فلقد تمرد على اخلاقيات الجماعة وتخلى عن قيادتها ليصبح فارساً لكريسايدى يحارب من أجلها فقط. ولكنه بذلك قد تحول عن الوثن الذى تعبده الجماعة ليعبد وثناً آخر صنعه بنفسه. فقد حرر نفسه من العقائدية الجماعية ليعتنق عقيدة من وحيه الخاص. لذلك لم تؤهله إرادته لحرية العقل ولكنها أوقعته فى شرك المعبود الزائف. فلقد ضلت الإرادة غايتها حينما سخرت لتشييد صنم زائف بدلاً من السعى إلى تحقيق غايات دنيوية.

لقد عاش ترويلس أسيراً لسلسلة من الأوهام. فتوهم أن الحب شىء بعيد المنال، ووظف باندريس ليكون وسيطاً بينه وبين محبوبته. وهنا يسخر تشوسر بعض العناصر التقليدية التى شاعت فى الحب الطروب مثل الوسيط ليبين لنا كيف أن تلك العناصر تؤدى إلى خوار العزيمة وفقدان الإرادة. فقد ابعدت عنه كريسايدى ولم تقربه منها. حتى حينما يجد نفسه معها فى الفراش، فلا يجمع بينهما الحب ليتحدا سوياً بل إنهما يقدمان على طقس مقدس ويظل كل منهما حبيس عالمه المنفصل عن الآخر. فالاتصال بينهما كان يتم عبر الوسيط. وربما كان باندريس ذا نوايا حسنة وأراد أن يوفقهما معاً بالفعل ولكن لأنه يتدبر الأمور بفطرته دون الوعى بأبعادها أساء التصرف وتسبب فى فراقهما.

كريسايدى والنظام الاجتماعى

يختلف الحب الذى تحمله كريسايدى لترويلس فى طبيعته عن حبه لها. فهى تلتزم بالأعراف الاجتماعية ولاتحيد بمشاعرها عنها. إلا أن نظرتها الواقعية للحب جعلت النقاد يكيلون لها الاتهامات الخاطئة. فاعتبرها روبرتسون واخرون (١٩٦٥، ص ٤٣٣) امرأة غير جديرة بالاحترام. أما لويس (١٩٥٨) فيجد أنها «تسقط فى الهاوية لعدم التزامها بالسلوك القويم» (١٨٩) أما بيوتانى (١٩٨٧) فهو يذهب إلى أنها «تتصف بخصائص الشرير» (ص ٢٨).

ولكن الدور الذى قامت به كريسايدى لم ينبع من أهوائها بل دفعت إليه دفعاً بواسطة النظام الاجتماعى السائد. ونستدل على ذلك منذ بداية الحدث، فباندريس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهو عمها، والمتعهد برعايتها - أى خير من يمثل النظام الاجتماعى السلطوى - هو الذى يشجعها على الاستجابة لترويلس بالرغم من احتجاجها فى بداية الأمر. كان باندريس يلعب دور الخصم السلطوى. ومما يثير السخرية أنه يدفع بابنة أخيه إلى حب ترويلس بشىء من الإجبار وكأنه يحول الحب إلى وسيلة قهر. بل إن العوامل الميتافيزيقية تعاونه على تنفيذ خططه. ففى الليلة التى يستدرجها فيها إلى بيته كى تقابل ترويلس تهب عاصفة تمنعها من الرحيل وتقع فى الفخ المنصوب لها. ويرى فرانكس (١٩٨٠) أن هذا المشهد يمثل رائعة فى فن الكتابة الكوميدية لأنه يجمع بين الجاد والقدرى والهزلى، مما يمنحه مذاقاً خاصاً لقارئ هذا العصر. وكأن العوامل الميتافيزيقية قد تكاتفت مع المخططات البشرية لإجبار كريسايدى على الإذعان وهى ترغب ولاترغب فى أن. وعلى عكس مايزعمه روبرتسون (١٩٦٥) فهى تستعدى الآلهة وتخاف أن تكون قد انحرفت عن الطريق القويم.

ومنذ بداية الحدث أعربت كريسايدى عن مخاوفها من حيث هى أنثى. فقد كانت تسعى للحصول على حماية القائد هكتور. ويستغل باندريس ضعفها ليدفعها إلى ترويلس. ومن جانبها فقد بذلت كريسايدى أقصى طاقتها للحفاظ على الأعراف الاجتماعية. فلم تستدرج ترويلس إلى علاقة معها ولم تستسلم لحبه بلا وعى. فلم يجتاحها الحب فجأة مثلما شعر به ترويلس ولكنها تناولت الأمر بجدية واسترشدت بآراء الآخرين فيه لتقييم بسالته وذكائه ومكانته الاجتماعية. بل إنها درست وضعها الاجتماعى فى حالة افتضاح علاقتهما ورأت أنها لن تلام على ذلك فبينما اعتبر ترويلس حبه لكريسايدى أمرا خاصا سعى إليه من تلقاء نفسه، لم يكن ذلك هو الحال بالنسبة إلى كريسايدى التى وجدت فى الحب درعًا اجتماعيًا لحمايتها. فما تبتغيه كريسايدى لنفسها لا يختلف عما يختاره الآخرون لها، ولا يجوز لومها على ذلك. فبينما حولها ترويلس إلى إله من صنعه رأت هى فيه ما يراه الآخرون. فالاثنان استخدما إرادتهما ليس لتعرف الذات بل لخداعها. ولا غرابة فى أن كليهما لم يتبادلا الحديث مع الآخر ولو لمرة واحدة.

فهناك معاناة مزدوجة يستشعرها ترويلس عندما يفقد حبيبته مما يترتب عليه فقدان حياته. تلك المعاناة المزدوجة عانت منها كريسايدى أيضاً حينما اضطرتها حاجتها للحماية للاستسلام له، ومرة أخرى عندما رحلت خارج البلاد وابتعدت عنه واضطرت مرة أخرى أن تسعى إلى الحماية لدى ديوميدس. وفى كلتا الحالتين اضطرتها الضغوط الاجتماعية إلى تقبل تلك الحماية ولكن ما تبيحه الأعراف الاجتماعية مرة لاتبيحه فى كل مرة. وفى الحقيقة تلك هى المأساة المزدوجة. فالمحرك الحقيقى للأحداث لم يعد صعقات القدر أو أمزجة الآلهة ولكنه يتجلى لنا فى المنظومة الفكرية للمجتمع المحيط بترويلس وكريسايدى كما يرى بيوتانى (١٩٨٧، ص ٢١٢).

القوى المعرقلة للإرادة الذاتية

ويدين فرانكس (١٩٨٧) وآخرون المجتمع الوثنى الذى يعيش فيه الحبيبان والذى لم يكفل لهما الزواج بالمفهوم المسيحى. فالقصيدة تخلو حتى من الإشارة إلى هايمن إله الزواج (ص ٦٥). وفرانكس على جانب من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصواب. فعندما تشتعل الحرب وتفرق الأحداث بين الحبيبين لايستطيع ترويلس أن يتخذ قراراً بشأن كريسايدى وأرى أن السبب وراء المأساة ليس افتقاد الرباط المسيحى الأبدى كما يزعم فرانكس ولكن لافتقاد ترويلس روح الحسم. فهو يرى عدة مخارج ولكن يترك الأمر فى النهاية لكريسايدى كى تقرره. وبذلك يكون ترويلس قد شل إرادته باستسلامه لاختيار الجماعة. فقد فوض الاختيار لامرأة تزعن لما تفرضه عليها الجماعة خوفاً من الفضيحة الاجتماعية. فافتقاد مفهوم الزواج هنا لايرجع لأسباب دينية ولكن لافتقار الحبيبين القدرة على الحسم والاختيار الذاتى.

ففى مجتمع تسوده القيم الجمعية يظل الفرد حبيساً فى إطار ضيق من الذاتية. هذه الذاتية المحدودة تعوق مشاركة المحب الفعلية فى أحداث الزمن الواقع. فالوعى بالذات فى سياقها التاريخى يؤدى إلى اكتشاف الحقيقة الأبدية التى تسمو فوق الزمان والمكان.

ولكن لم يحدث هذا فى تجربة ترويلس فعندما داهمه الحب فى البداية اقسم أن يخوض المعارك من أجل محبوبته. فقد سخر قدراته فى خدمة صنم صنعه من أوهامه لا من أجل قيمة حقيقية دائمة. ويتكرر ذلك فى المعركة الأخيرة فهو يقتل لأنه يحارب بدافع الانتقام الذاتى من الإغريق الذين سلبوه محبوبته فلم يقتل ترويلس ولكنه استسلم للموت حين خارت عزيمته لم يجد بديلاً لقهر جماعته سوى الاستسلام لقهر معبودته. فقد غلفت صورة الأنا والآخر فى سحابة من الوهم نتيجة لتوثيق الحب.

وإذا كان ترويلس يتعرف على الحب الروحى بعد الموت عندما يشترك مع الراوى فى أنشودة تسبح الله وتدعو إلى حب المسيح الذى يفوق كل شىء آخر - فيأتى ذلك لا ليناقض ما جاء من قبل. فظهور المسيح فى آخر النص يبرز أهمية أن يحيا البشر فى غمار الزمن ويتجاوزوه فى آن، حتى يجتازوا السياج الضيق الذى تفرضه الأنا بمعناها المحدود.

توازن الأضداد فى العلاقات النصية

ولكى يعى القارئ كيفية الوجود فى زمن واقع واجتيازه فى آن عليه أن يندمج فى الحدث وينشطر عنه. فمثلما خاض ترويلس تجربة أليمة حتى استطاع أن يوازن بين متطلباته الإنسانية وتطلعاته الروحية فعلى القارئ أن يخوض التجربة نفسها ليحقق التوافق بين الإنسانى والروحى. ويؤكد الراوى على هذه الازدواجية فى علاقة الحب بين حين وآخر حتى لاتفوت القارئ، بينما يظل هو خارج الحدث طوال الوقت. فبينما يندمج القارئ مع الشخصيات فى الحدث يتدخل الراوى ليمنعه من الالتحام التام. ومن ثم يعايش القارئ الحدث عن قرب وعن بعد. فهو يشارك ترويلس فى معاناته الإنسانية لتحقيق ذاته بالحب ولكن تعليقات الراوى تساعده على تجاوز تلك التجربة برؤية كاشفة. وكأن المعاناة التى يجتازها الإنسان لنقائصه الإنسانية هى السبيل الوحيد لرؤية الكمال الإلهى. ولكن القارئ يتفوق على ترويلس بقدرته على التحكم فى الزمن بالوعى الذى يتيح له مجاوزة الحاضر ليقرن الماضى بالمستقبل.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فتشوسر يعى تماماً انه يخاطب مجتمعاً مسيحياً يصغى إلى حكاية حب تأتى من مصادر وثنية. فهو يقوم بدور الوسيط الذى يبرز التلازم بين العالم السفلى والعالم العلوى. وإن كان الحدث فى نهايته يؤكد الحب الروحى فيأتى ذلك بعد الإشادة بدنيوية الطبيعة الإنسانية. وهنا تكمن المفارقة. فهو يجسد العلاقة بين الله والبشر فى العلاقة بين الشعر والتجربة. فالوعى بالحقيقة الإلهية تتمثله التجربة الشعرية فى لحظة التنوير. وبالتالى فالتجربة الشعرية التى تنمى وعى القارئ بمدلول الحياة تساعده على تحقيق إرادته. فلا تتحقق الإرادة سوى بالوعى. فالإنسان بالرغم من ضآلته أمام القوى الإلهية، يملك إرادته حتى لو لم تتوفر له القدرة على تحقيقها فى الحياة مثلما حدث لتروبلس. ولكن ذلك لا يقلل من قيمته الإنسانية مثلما لا يمكن التقليل من قيمة الحياة بتناقضاتها إذا ماقارناها بالكمال الفنى.

لذلك لايمكننا أن نتفق مع النقاد الذين يزعمون أن القصيدة تقدم حلاً مسيحياً للحب لانها تبرز حتمية الزواج، حيث يتناقض ذلك مع مفهوم الحب المزدوج كما قدمه تشوسر منذ البداية لتلك الطبيعة الجدلية للحب التى تتأرجح مابين الحسى والروحى من سياق سياسى ودينى تكاد تقترب من المفهوم الدنيوى للحب. فقد أصاب تشوسر فى تقديم الجرعة المناسبة لتحديث مفهوم الحب بما يتلائم مع المتلقى الإنجليزى آنذاك.

الخاتمة

تزامن ظهور مفهوم الحب بوصفه قدرة بشرية، مع الوعى بالذات من حيث هى قدرة قابلة للنمو بفعل الإرادة. وقد ساهم كتاب طوق الحمامة لابن حزم فى ترسيخ تلك الرؤيا. فلقد خرج عن المفاهيم الاتباعية سواء أكانت عربية أو أفلاطونية التى تعتبر الحب قدراً حتمياً، ليؤكد أن الحب هو استجابة متبادلة بين الأنا والآخر. فهى علاقة واعية وليست صفقة تقوم على المراوغة مثلما صورها اوفيد. فالمرأة عند ابن حزم ليست مجرد أداة متعة مثلما صورها شعر الغزل بل لديها مايؤهلها للمحافظة على علاقة إنسانية قوامها التفاعل بين الحسى والفكرى. هذا التفاعل يساهم فى تحقيق التوازن الداخلى ونمو الوعى مما يجعل للحب وظيفة أخلاقية، فهو يساعد الفرد على التمييز بين الصالح والباطل. وقد يساعد المفكرين من أمثال ابن حزم على هداية مجتمع إلى الصلاح. وهنا يكتسب مفهوم الحب بعداً دنيوياً، لأنه يصبح أداة للتعرف على الذات فى سياقها التاريخى. فالحب تجربة دنيوية تؤدى إلى وعى مكثف بالوجود فى سياقه التاريخى. ويؤدى الوعى بالأنا إلى إصلاح ذات المحب وذات القارئ. فالسيرة الذاتية الاستعارية فى طوق الحمامة تسجل نمو وعى كاتبها. وعلى القارئ أن يتمثل هذه التجارب الشخصية لابن حزم لتتفتح بصيرته بوعيه. وإن كان الحب يأتى بوصفه تجربة دنيوية ذاتية فإنه يؤدى إلى الصلاح الشامل لتأكيده القيمة الإنسانية. فالحب الدنيوى، لارتباطه بالوعى وحرية الاختيار يؤكد الإرادة الإنسانية الحرة التى تسعى إلى الصلاح وهى واعية بذلك وتنفى الصلاح الذى يأتى بالتحول الإعجازى.

ARCHIVE

ولم يستمر نمو مفهوم الحب الدنيوى فى مساره الطبيعى. ففى أثناء العصور الوسطى افتقدت أوروبا الطابع الدنيوى الذى يبيح المفاهيم العقلانية. ومع ذلك، فقد أشاع كتاب طوق الحمامة رؤية حديثة جددت مفهوم الحب فى الشعر الطروب والقصص الرومانسية تجديداً ثورياً. أصبح الحب مصدر القوة الإبداعية لكتابة الشعر مما رفع من مكانة المرأة مصدر الوحى الشعرى. فإن كانت المرأة هى التى توعز بهذه المشاعر الشعرية الرفيعة فهى ليست بالكائن الوضيع كما اعتقد العامة آنذاك. وإذا كان الأدب الطروب قد أضفى على المرأة الرفعة فهو لم يعتزم بذلك مساواتها بالرجل. فلذلك رفعها من مكانتها الدنية إلى مرتبة التأليه. فالعلاقة هنا ليست علاقة تبادل مشاعر ينبنى على المساواة بل تبادل الأمكنة السفلى والعليا. فأصبحت المرأة تشغل الأعالى حيث تهبط على الشاعر الطروب بالوحى الشعرى فتصيبه الرفعة بفعل إعجازى لا يتدخل فيه الوعى.

وظهرت بعض ملامح الحب الدنيوى فى القصة الرومانسية لما يتيحه النص السردى من تعدد الرؤى. فهى تعكس علاقة الأنا بالعالم الخارجى أى تمزج بين الحب والتاريخ. وقد سعى الراوى للموازنة بين الأنا والآخر بإتمام الزواج المختلط بين المسلم والمسيحية فى قصة فلوريس وبلانشفلور. فالتوافق بين الحبيبين يمتد ليشمل الجماعة مما ينهى الصراع الداخلى والخارجى فى الحدث. فتجربة الحب هنا دنيوية لأنها تصور انتصار الإرادة الفردية على الجماعية. فنتابع فلوريس وهو يخوض عدة مغامرات تعد بمثابة مراحل لتعرف قدرات الذات فى سعيها لبلوغ المراد. وتنتصر عزيمته القوية ليجتمع بمحبوبته ويحقق ذاته. فنحن بصدد تجربة حب دنيوية ذات دلالة اجتماعية. ولكن الأهداف التربوية التى سادت أدب العصور الوسطى تدخلت فى الحدث لتغير مساره، وجعلت فلوريس يعتنق المسيحية للزواج من بلانشفلور، مما أساء إلى المفهوم الدنيوى للحب الذى ساد القصة منذ بدايتها. فبدلاً من إنهاء الصراع بين الأنا والآخر بالتوافق الناجم عن إرادة الطرفين استبدل هذا التوافق بمناصرة عقيدة وهزيمة الأخرى - أى التخلى عن الإرادة الذاتية بتحول إعجازى يفرض الإرادة الجماعية.

تلك التعاليم الدينية أكدت التناقض بين الحب الحسى (الوثنى) والحب الروحى (المسيحى). واستمر ذلك حتى زمن تشوسر. فنجده فى قصيدة ترويلس وكريسايدى يعكس إدراكاً عميقاً بطبيعة الحب الجدلية، فيتراءى له التضاد العاطفى فى الحب على شكل صراع بين الاختيار الفردى والقدرية. ولم يمنح الحب لترويلس القدرة على الصمود لأنه لم يكن قوامه التفاعل الإنسانى ولكن التوثيق. فقد وقع ترويلس بإرادته أسيراً لهذا المعبود الزائف، مما سجنه فى إطار الذاتية العنيفة وأعاق قدرته على تجاوزها لبلوغ ما يتسم بقيمة خالدة. أى بالمفهوم الدنيوى يفشل فى أن يرى ذاته فى الإطار التاريخى ليحقق الخير العام. وبإدراكه ضرورة كتابة تجربته الإنسانية لتحقيق الخلود الروحى كاد تشوسر يقترب من المفهوم الدنيوى للحب ولكن فى نسق ظاهره دينى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

١. توجد منها مخطوطة واحدة في ليدن Leiden Warneriana, 461

٢. استوعبت الحضارة العربية ملامح ثقافية عدة استمدتها من مصادر غير إسلامية كانت قائمة لدى الحضارات القديمة للاقاليم التى تم فتحها، مما يجعلنا نميل إلى تسميتها الحضارة العربية وليس الإسلامية لانها عربت كثيرا من المجموعات العرقية والجنسية ممن لم يعتنقوا الإسلام بالضرورة، بينما كانت العربية هى لغتها ودعامتها الحضارية. وعلى سبيل المثال كانت ثقافة فريدريك الثانى ثقافة عربية فى الوقت الذى كان العرب فيه قد فقدوا قوتهم السياسية، منذ مائتى عام وهناك امثلة أخرى لذلك تقدمها ماريا روزا مينوكال (١٩٨٧، ص ٣٥).

٣. مما يدعو للتذكير أن المسيحية نشأت فى الشرق. أما الانقسام الذى حدث بين الكنيسة الشرقية والغربية فقد وقع نتيجة أسباب قومية وسياسية. وعندما اذكر المسيحية الغربية اقصد بها المسيحية التى اندمجت مع الحضارة الجرمانية.

٤. انظر مقدمة الترجمة الأسبانية لطوق الحمامة.

٥- انظر جوستاف فون جرونبوم (١٩٤٨ ، ص ١١٦ ـ ١٢).

٦. يرى چان فاديه (١٩٦٨) تماثلاً بين كتاب الزهرة و كتاب أندرياس كابيليانى الشهير عن الحب الطروب (ص ٢٣)

٧. انظر ايضاً اورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٢٧) وجاريتا جوميث (١٩٥٢، ص ٤١)

٨. يؤكد اودونج B. O'Donghue (١٩٨٢) وجود تشابه بين الصور البلاغية هنا والصور المستخدمة فى الشعر الطروب لجوينيتشللى (ص ٥٨)

٩. انظر على سبيل المثال نيكل (١٩٤٦، ص ٣٧١) واخرين

١٠. وفقا لما ذكرته جيفن كان ابن حزم شافعياً ولكنه اصبح ظاهرياً فيما بعد مما وضعه فى صراع حاد مع معاصريه. فلقد تبادل الطرفان الاتهامات بالكفر (ص ٢٣).

١١. يؤكد بيتروف D. K. Petrof(١٩١٤) أن ابن حزم كان ذا حساسية فائقة حتى إننا قد نلمس اثرها فى الحياة الجديدة لدانتى عندما يصف لحظات النشوة عند لقاء الأحباء (ص ١٩).

١٢. يخبرنا جونثاليث بالينثيا (١٩٢٨) أن تلاميذه اسسوا «المذهب الحازمى» بعد مماته (٧٠).

١٣. يشير هوليس Hollis (١٩٧٣، ص ٨٦) إلى أن أوفيد ايضا أوجد علاقة بين الحب والوعى التاريخى.

١. انظر بيتروف (١٩١٤) وجونثاليث بالينثيا (١٩٢٨) ونيكل (١٩٤٦، ص ٣٨٣) وليفن بروفنسال (١٩٤٨، ص ٢٩٢) وجارثيا جوميث (١٩٥٢، ص ٤٦) ودى روحمنت (١٩٥٧، ص ٦٨) وبريفو (١٩٦٥، ص ٣٣) وأودنج (١٩٨٢، ص ٨٧ ٨٨) ومينوكال (١٩٨٧، ص ٧١ ـ ٨٨) على سبيل المثال لا الحصر.

٢. رفض بعض النقاد إرجاع الحب الطروب إلى مصادر عربية ومنهم الفريد جافروى (١٩٣٤) ولويس (١٩٥٨، ص ١) وروبرتسون (١٩٨٠) واخرون.

٣. تبدو لى دراسة المؤثرات فى حد ذاتها غير وافية. فما تستمده إحدى الحضارات عن الأخرى قد يتبدل اثناء عملية النقل إلى مفهوم مغاير تماماً. إن ما تستمده حضارة عن أخرى قد يتلون اثناء عملية الانتقال بل قد يكون نسقا جديداً لتفاعلات أخرى وتظل أهمية دراسة التأثير والتأثر فى قدرتها على إثبات مدى تغلغل الحضارة الأندلسية فى الحضارة الأوروبية حتى يستحيل فهم الحضارة الأوروبية بمعزل عنها. فلقد دامت الحضارة الأندلسية فى أوروبا لفترة زمنية ممتدة تركت فيها بصمات واضحة عليها. فمن المتفق عليه أنه يصعب تحديد العناصر التى تدخلت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتفاعلت مع الحضارة الأوروبية مهما تحرينا الدقة فى جمع الأسانيد. ومع ذلك لا يمكننا تجاهل المفاهيم الثقافية العربية التى تشربها عصر بأكمله. فإن تطور هذه المفاهيم فى الحضارة عامة يحفر علامات بارزة على طريق تطور البشرية جمعاء.

٤. تعتقد ملتزيكى (١٩٧٧) أن كتاب ابن حزم يختلف تماماً عن أعمال التروبادور واندرياس كابيليانس Andreas Capellanus. فهى تجد أن كتابه فن الحب الصادق De Arte Homeste Amandiهو عمل أدبى ساخر (ص ٢٤٦).

٥ ـ قدم العديد من النقاد دراسات عن أثر طوق الحمامة على الأدب الأندلسى والأسبانى، ومنهم نيكل (١٩٤٦) وامريكو كاسترو (١٩٤٨، ص ٤٣) وجارشيا جوميث (١٩٥٢، ص ٤٩ - ٥٧) وجيفن (١٩٧١).

٦ ـ قام جافروى Jeanroy(١٩١٣) بتجميع قصائده. ويقول جيوم التاسع فى أبياته: «من حق القوم أن ينالوا مايشتهونه ليجتلبوا المتعة» (١٠١١ ـ ١٢١١).

٧. لقد أثبت أسين بالاثيوس مدى استفادة دانتى من الفلسفة العربية. ويجد بريفو (١٩٦٥) تشابها بين دانتى وشعراء الصوفية فهو يعتبر الحب جزءا من الفلسفة، وكتابه عن الحب L'amoroso Convito هو رسالة فلسفية عن الحب والشعر، يتمثل فيه بابن داود وابن حزم والغزالى، كما يؤذن بالكوميديا الإلهية. فهو يتمحور حول فكرة الحب كمصدر إبداعى (ص ١٧٣).

٨. يبين روجمون Rougemont(١٩٥٦) أوجه التشابه بين الدينين فى العقل الأوروبى خلال العصور الوسطى (ص ٩٩).

٩. قام اوينج (١٩٨٧) بدراسة العلاقة بين الفلاسفة العرب والشعر الفلسفى الريطالى. وهو يشير إلى مدرسة التروبادور فى طشقند التى كان يطلق عليه بوناجونتا دى لوقا Bonaunta de Lucaمدرسة الأسلوب الجديد. وقد استخدم الحب فى قالب فلسفى يعامل المرأة ككائن يشبه الملائكة. وقد بلغ هذا التقليد أوجه فى قصيدتى دانتى الحياة الجديدة والجزء الخاص بالفردوس فى الكوميديا الإلهية (٢٥٩). انظر ايضاً مينوكال (١٩٨٧، ص ٧١ ـ ٧٦).

١٠. انظر نيكل (١٩٤٦ ، ص ٣٩٥) وليفى بروفنسال (١٩٤٨، ص ٢٩٦).

١١. انظر ايضاً اورتيجا وجاسيت (١٩٥٢، ص ٦٧) وروجمون (١٩٥٧، ص ٦٨).

١٢. انظر روجمون (١٩٥٧). كما يضيف أن هذا المفهوم مأخوذ عن مذهب «الشاكتى» أو عبادة المرأة: الأم: العذراء، وهى علاقة بالمرأة تؤدى إلى التنوير، وهذا يبين مدى استعانة الغرب بالرموز الشرقية.

١٣. انظر ملتزيكى (١٩٧٧، ص ١٤٠).

١٤. تجد مينوكال فى هذه القصة ورومانسية أوكوسين وينكوليت عدداً من الصور والإيحاءات المستمدة عن الثقافة العربية بل إنهما تحملان صورة لعالم سماته عربية.

١٥. انظر بارون (١٩٦٧، ص ١٨٣). وفقا لكير W. P.Ker(١٩٥٥) تعد من أقدم القصص الرومانسية الإنجليزية (ص ٨٩).

١٦ ـ يعتقد بريفو (١٩٦٥) أن الحكام الأسبان لم يزعموا أنهم حماة الدين (٦١ - ٧٠).

١٧ ـ يقول بريفو (١٩٦٥) إن الحب الطروب الذى ساد غنائيات التروبادور والرومانسيات قد وفد إلى إنجلترا مع المدرسة الكلاسيكية. فالإنجليز الذين ذهبوا إلى إيطاليا لتلقى الدراسات الكلاسيكية، نهلوا من الآداب الرومانسية والشعر الطروب بدلاً منها (ص ١٩١ - ١٩٤). فقد اتخذ تشوسر كتاب فيلو ستراتو Filostrato لبوكاتشيو Boccaccio نموذجاً لتروبلس وكريسايدى. وقد أشارت عدة دراسات إلى الأواصر بين العملين. ولكن ما يهمنا فى هذا الخصوص هو أن القصيدتين تتمحوران حول موضوع الحب الطروب.

١٨ ـ لا يلمس نيفل كوجهيل (١٩٧١) وجو تشوسر فى القصيدة مثلما يفرض المؤلف تصوره فى رومانسية طروادة Roman de Troye لبنواه دى سان مور Benoit de st. Maure، او فى فيلو ستراتو لبوكاتشيو. فتشوسر ينفصل تماماً عن الحدث بل إنه يدعى باستمرار أنه تعوزه الخبرة فى مسائل الحب (ص ١٧).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المراجع

- ابن حزم، أبو محمد على بن سعد، ١٩٨٦، طوق الحمامة فى الألفة والإيلاف. مقدمة فاروق سعد، بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر.
- ١٩٨١ الأخلاق والسير فى مداواة النفوس. تحقيق الطاهر أحمد مكى، القاهرة:دار المعارف.
- ابن داود. أبو بكر محمد ابن أبى سليمان الأصفهانى. ١٩٣٢، كتاب الزهرة، تحقيق نيكل وإبراهيم طوقان، شيكاجو، طبعة جامعة شيكاجو.
- ابن القيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر، ١٩٥٦. روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق أحمد عبيد، القاهرة: مطبعة السعادة.
- الطاهر أحمد مكى، دراسات عن ابن حزم وكتابه طوق الحمامة، القاهرة مكتبة وهبة ١٩٧٧، دار المعارف، ١٩٨١، دار الهلال ١٩٩٢.

Works Cited

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Aner bach,Erich. 1964. Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature. by Willard Tresk (N.J.Doubleday Anchor books).

Arberry, A.J (trans.) 1953. The Ring of the Dove: ATreatise on the Art and Practice of Arab Love. By Ali Ibn Ahmad Ibn Hazm (London: Luzac& Co).

Asin Palacios, Miguel. 1926. Islam and Divine Comedy, trans. Harold Sunderland, intro. Duke of Alba (London: J. Murray).

Barron, W.R.J. 1987. English Medieval Romance (London: Longman).

Boitani, Piero. 1982. English Medieval Narrative in the Thirteenth and Fourteenth Centuries, trans. Joan Krakover Hall, (Cambridg: The University Press).

Briffault, Robert. 1965. The Troubadours, Trans. by author (Bloomingnton: Indiana University Press).

Castro, Americo, 1952. El Libro de Buen Amor del Arcipreste de Hita ' Comparative Literature, IV, 3 (Summer) PP. 193- 213.

Coghill, Nevill, trans. 1971. Geoffrey Chaucer. Troilus and Criseyde (Middles: Penguin Books).

Ferrante, J.M. (1975). Woman as Image in Medieval Literature, From The Twelfth Century to Dante. (N.Y. Columbia University Press).

Floris and Blanchefleur. 1927. Ed. A.B. Taylor (Oxford: The Clarendon Press).

Frankis, John. 1979. Paganism and pagan Love in Troilus and Criseyde Essays on Troilus and Criseyde ed. Mary Salu (Suffolk: D.S.Breuve).

Garcia Gomez, Emilio. 1951. ‚Un Precedente y una consecuencia del Collar de la Paloma', Al- Andalus, XIV, PP. 309- 30.

..... (trans). 1952. El Collar de la Paloma. Tratado sobre el amor de los amantes de Ibn Hazm de Cordoba, prologo, Jose Ortega y Gasset (Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones).

Giffen, Lois Antia. 1971. Theory of Profane Love among the Arabs: The Development of the Genre (London: University of London Press).

Gonzalez Palencia, Angel.1982. Historia de la literatura arabigoespanola (Barcelona: Editorial Labour).

Hamlin, Cyrus, 1982. The Consience of Narrative: Toward a Hermeneutic of Transendence, New Literary History, 13, 2 (Winter), PP. 205- 30.

Hollis, A.S. 1973. The Ars Amatoria & Remedi Amores, Ovid, ed. J.W. Binns (London: Routledge and Kegan Paul), PP. 84- 115.

Jeanroy, Alfred. 1913. Les Chansos de Guillaume IX, due d' Aquitain (Paris: Les Classiques Feancais du Moyen Age).

..... 1934. La poesie Lyrique des troubadours (Paris: Les Classiques Francais).

Ker. W.P.1955. Medieval English Literature(London: Oxford Universty Press).

Kosman.L.A 1967. Paltonic Love, Facets of Plato's Philosophy, ed. W.H.. Werkmister (Amsterdam:Van Gorcum), PP. 53- 79.

Levi- Provencal. E. 1948. Islam d' Occident: Etudes: d' Histoire Médiéval (Paris: G.P. Maisonneuve).

Lewis, C. S. 1958. The Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition (N.Y.Oxford University Press).

Menocal, Maria Rosa. 1987. The Arabic Role in Medival Literary History (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).

Meltizki, Dorothee. 1977. The Matter of Araby in Medieval English (New Haven: Yale University Press).

Nichols, Stephen G. 1985. Amorous Imitation: Bakhtin, Augustine and Le Roman d' Eneas, Romance, Generic Transformation, ed. Kevin Brownlee & Mariana Scordilis Brownlee (Hanover & London: University Press of New England), PP. 47- 73.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

Nykl, A.R. 1946. Hispano - Arabic Poetry and its relation with the Old Provencal Troubadours (Baltimore: J.H. Furst Co).

O' Donoghue. Bernard. 1982. The Courtly Love Tradition (N.J: Manchester Univeristy Press).

Ovid. 1977. Ars Amatoria, ed & introd. A.S.Hollis (Oxford: Clarendon Press).

Petrof. D.K.(ed). 1914. Tauq Al-Hamama, pubile d' aprés l'unique manuscrit de la bibliotheque de l'université de Leide (Leida: Imprimerie Oriental).

Plato, 1955. Protagoras, Symposium. Phaedo & The Republic, trans. Benjamin Jowett, ed. introd. Scott Buchanon (N.Y.The Viking Press).

Robertson, D.W.1962. A Preface to Chaucer: Studies in medieval Perspectives (N.J: Princeton University Press).

..... 1970. The Literature of Medival England (N.Y.McGraw Hill Book Company).

Robinson, F.N.ed. 1974. The Works of Geoffery Chaucer (Oxford: The University Press, 1974). Troilus & Criseyde pp. 305- 479.

Rougement,Denis de. 1957. Love in the Western World. trans. Montgomery Belgion (N.Y.Doubleday & Anchor Books).

Spearing A.C. 1976. Chaucer: Troilus & Criseyde (London: Edward).

Vadet, Jean- Claude. 1988. L'Esprit Courtois en Orient dans les cinq premiers siécles de l'Hégire (Paris: Editions G.P.Maisonneuve et Larose).

Vinaver, Eugéne. 1971. The Rise of Romance (Oxford: Clarendon Press).

Von Grunebaum, Gustave. 1948. The Nature of the Arabic Literary Effort, Journal of Near Eastern Studies, VII, pp. 116- 21.

..... 1953. Medieval Islam: A study in Cultural Orientation (Chicago: Universty of Chicago Press).

Weintrub, Karl. 1975. Autobiography and Historical Consciounsess, Critical, Inquiry, I, 4 (June), pp. 821-48.

ARCHIVE

عبدالله خيرت

نميمة بنميمة

الصديق سليمان فياض نبع أسرار وحكايات لا ينضب، وصاحب طريقة خاصة وجذابه فى الحديث لانه قصاص مجيد.

كان يدخل علينا فى «إبداع» - بعد ان تركها مفاضبا، وإن كان قد عاد إليها ثم تركها مفاضبا مرة أخرى - فينسى كل منا ما يشغله ونهيئ انفسنا لتناول وجبة متنوعة ومثيرة من نميمته - بالمعنى المعروف - التى تبدأ من أخبار صاحبة المطعم الشمطاء التى لا تنى تبحث عن الشباب، إلى فضائح الأدباء الذين استبد بهم السكر ليلة أمس، إلى أسرار أصحاب شركات توظيف الأموال ومستشاريهم من رجال الدين والصحفيين وكبار المسئولين - لم تكن هذه المعلومات قد أذيعت بعد - إلى الإحصاءات الدقيقة عن الدخل القومى، والإحصاءات التى سجلها

حول صيغ الفعل الثلاثى فى اللغة العربية.

وكنت أحيانا اقاطعه بسؤال عن الموضوع الذى يفشى اسراره، فأجده ماضيا فى حديثه لانه ثقيل السمع - ويدهشنى كيف أتيح له أن يعرف كل هذه الأسرار؟

لكننى سأترك سليمان فياض الآن لأتوقف قليلا أمام كتابه الشائق «النميمة، نبلاء وأوباش» الذى نشره أخيرا وفرغت منه فى جلسة واحدة متبعا هواى فى الحصول على مزيد من المعلومات التى تخفى على الكثيرين.

وإذا كان الكاتب قد أورد لكلمة النميمة تعريفات متعددة - كنت أجهلها وأنا المتخصص فى اللغة العربية وادابها مثله - فإننى سأستعملها هنا بالمعنى الشائع، معترضا ومعى كل القراء على التعريفات الأخرى التى ذكرها ومنها «الكتابة.. ووطء الأقدام. وانتشار الرائحة ولمعة البياض فى السواد..» إلخ ولا أزيد الكاتب علما هنا بأن الكلمات تموت وتحيا وتغير أماكنها ومعانيها وتنتقل من الفصحى إلى العامية بشكل دائم، وخذ مثلا كلمة «بجح» التى تعنى الآن سوء الأدب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والتطاول وتجاوز الحد. لقد وردت الكلمة فى حديث «أم زرع» الذى لاريب أن الصديق سليمان يعرفه بمعنى التعظيم: فالمرأة تقول معتزة بمعاملة زوجها لها:

«اناس من حلى اذنى، وملا من شحم عضدى، وبجحنى فبجحت إلى نفسى»

والمعنى هنا انه عظمنى فعظمت فى عين نفسى.. فأين هذا المعنى من كلمة بجح بمعناها الشائع الآن؟

لقد رجع بى كتاب سليمان فياض هذا الى كتاب «المرايا» **نجيب محفوظ**، كما لابد أن يحدث مع أى قارئ، ولا أدرى كيف فات على الصديق **سيد خميس** ملاحظة هذا هو يعرض الكتاب؟ وحين نُشر كتاب المرايا مسلسلا اثار مناقشات لا تنتهى، واذكر أن **صلاح عبدالصبور** سألنى مستنكرا: كيف لم تعرف صفاء الكاتب؟ إنها الأخت الكبرى للدكتورة (....) الم تلاحظ الأسم؟ وكان **يحى حقى** يسألنى حين نلتقى: هل عرفت عن من تحدث **نجيب محفوظ** هذا الأسبوع؟ فلما انتهى نشر الكاتب قال لى **يحى حقى** متنهدا بارتياح

- الحمد لله انه لم يتذكرنى.

ولكن الفرق بين كتاب المرايا وكتاب النميمة أن شخصيات الأول كانت من جيل نجيب محفوظ التى لا نعرف عنها الكثير، أما شخصيات سليمان فاغلبها من جيلنا، لذلك كنت الهث وراء صفحات الكتاب مستثارا ممتحنا - بعد ربع قرن من التسكع وسط القاهرة، مسرح اغلب حوادث الكتاب - ذكائى فى التعرف على الشخصية، ولم اكن اضيق ذرعا إلا حين يقطع على سليمان فياض الطريق فيصرح باسم الشخص الذى يرسم صورته، هنا كان الضجر يتملكنى واحس اننى اقرأ إحدى القصائد القديمة التى عنوانها «وقال يمدح..» لانه فى هذه الحالة لا يذيع أسرارا ولا يترك لى شيئا اكتشفه بنفسى.

والشخصية المثيرة فى هذا الكتاب هى شخصية الأستاذ أولى الشخصيات، وقد عرفته بعد جهد، وتتبعت تقلب الأيام به، وتذكرت حضوره الدائم فى مقهى ريش وانتصاره المستمر على مجادليه وضحكته العالية التى كان يقطعها السعال. وواضح أن المؤلف يصنفه مع النبلاء؛ فهو الذى حوله عن قراءة روايات الجيب والروايات البوليسية وقاده إلى طريق القراءة المثمرة حين التقيا فى مكتبة المنصورة، ولن يقدح فى نبله انه «كان دائما يلبس جلبابا على اللحم ويضع فى قدميه قبقابا، وكان الوحيد بين قراء المكتبة الذى يبدو بهذا المظهر الفردى العجيب فى مكتبة لها احترامها..» لانه بالإضافة إلى انه نبه سليمان فياض إلى ما يجب أن يقراه، ولم تكن له به معرفة من قبل، رأى فى المكتبة شابا لم ينل حظاً من التعليم فعلمه القراءة والكتابة فى سنة، واغواه فحصل على الشهادة الابتدائية فى سنة، وعلى الثانوية العامة «نظام قديم» فى ثلاث سنوات بدلا من خمس سنوات، والتحق بالقاهرة بقدرة قادر - وهو الشديد المسغبة - بكلية الحقوق، ثم بالكلية الحربية وصار محققا رفيع المنصب بالقوات المسلحة» فهذه سمات النبلاء الذين يمدون يد العون للناس جميعا.

ولكنى دهشت (صعقت) ليس لأن هذا النبيل ذهب مع المؤلف وأصدقائه إلى بيت أحد أصدقائهم فى المعادى فظل ياكل اللحم بالعظم حتى اضطر أمام الجميع أن يتقيأ ما أكله.. ليس لهذا فقط وإنما لأن الكاتب روى عنه هذا الموقف:

«... وزرته عصر يوم فى بيته، وجلسنا بفراندة واسعة نرشف الشاى، وكانت أمامنا على الجانب الآخر على حافة المزارع فيلا أنيقة واسعة الشرفة (لماذا هذه شرفة وتلك فراندة؟) ورأينا فتاة سيدة جالسة تقرأ فى مجلة وقد ارتدت بنطلونا أزرق وبلوزة بيضاء عارية الذراعين وبجانبها كلب ابيض صغير للغاية، وفوجئت بالأستاذ يمصمص شفتيه للكلب فى حركة قبلات متوالية،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ودهشت إذ رأيت الكلب يستجيب للدعوة ويقبل علينا عاديا صاعدا فراندة الأستاذ، وسبق الأستاذ الكلب إلى سريره (والكاتب يجرى وراءهما بالطبع) وارتمى عليه فاتحا ساقيه للكلب وفى الحال رأيت الكلب يدخل بين ساقى الأستاذ شارعا لسانه.. دهشت وراح الأستاذ يضحك، وكانت الفتاة السيدة تنادى: ماكس.. ماكس، وحمل الأستاذ الكلب إلى الشرفة وأنزله. وأستجاب لنداء سيدته، وسألت الأستاذ فى دهشة: لماذا فعلت ذلك؟ فقال لى: الكلب يؤدى مهمة لسيدته التى لا يؤديها رجلها.. وقال لى: لوخيرت المرأة بين الكلب وزوجها لاختارت الكلب»

قلت لنفسى بعد أن أصبت بغصة قاتلة: أهذا هو أستاذ الأدب والفلسفة والسياسة؟ وحمدت الله أن يحيى حقى - الذى كان بالغ الحدة فى مثل هذه المواقف - لم يقرأ هذا الكلام، وإلا ما تمالك نفسه من الغضب، كان سيقف مرتعشا يضرب الأرض بعصاه قائلا بصوت يخنقه الألم: إيه ده يا سليمان؟ إيه يا أخى الكتابة السمجة دى؟ أفندم؟

تركت الكتاب متحيرا: أهذا الأستاذ نبيل أو من الأوباش؟ (لا أعرف مفرد أوباش) وعلى طريقة اللجاجة الأزهرية المشهورة أسأل المؤلف مادو الألف واللام فى كلمة الأستاذ هنا؟ أهى للتعريف؟ أم للعهد؟ ؟أم للاستغراق؟ أو فيها وجهان؟ وكيف يفعل الأستاذ أو أى أستاذ شيئا كهذا؟ وإذا كان فعله فما معنى نقله إلينا؟

ولكن المؤلف يترك نفسه على سجيتها وهو يذيع أسرار الأوباش ومواقفهم المخزية وحرصهم على أخذ كل شىء بأى سبيل ولعبهم على كل الحبال.. وهو هنا موفق إلى أبعد حد، وإن كانت كلماته تشف فى كثير من الأحيان عن الشخصية التى يرسمها، لأنه يذكر أشياء بالغة الخصوصية كالسرقات التى اشتهر بها فلان والكرم المبالغ فيه لفلان لأسباب لا علاقة لها بالكرم.

ونعود إلى الكاتب الصديق سليمان فياض.. لقد رسم هو أيضا لنفسه صورة دقيقة، فهو أحد أبطال الكتاب والشاهد على أحداثه، وهو وإن لم يسرف فى الحديث عن شخصه إلا أنه زودنا بما يكفى من المعلومات لكى نعرفه «وحسبك من القلادة ما أحاط بالعنق» فنحن نعلم منه أنه كان عند الأستاذ ذات أصيل وراء يرجو زوجته أن تعطيه نقودا ليخرج مع صاحبه سليمان وبعد استعطاف وقبلات أعطته الزوجة خمس سجائر وعشرة قروش.. وهنا تنبه الكاتب أن للأستاذ أربعة جنيهات كان قد اقترضها منه منذ سنوات فقرر أن يردها إليه. ونعلم منه كذلك أنه زار أحد أصدقائه وجلس مع صديق آخر ينتظران أن يخرج المضيف من الحمام وفى هذه الفترة أخذ المؤلف يقلب صفحات بعض الكتب الموضوعة على المكتب وكانت كلها كتبا ضخمة مترجمة فوجد صديقه قد قوس على صفحات بكاملها من تلك الكتب وكتب بجانبها بالقلم الرصاص «تنفع فى فصل كذا بكتاب كذا» أى أن ذلك الصديق كان كما قال المؤلف لصديقه:

« - أرايت؟ صاحبنا يكتب بطريقة القص واللصق وأشك أنه يسطو ويحسن الصياغة وفن الإخفاء» حدث كل ذلك والصديق فى الحمام.

وكرر المؤلف كثيرا كلمة «يرتزق» وهو يتحدث عن نفسه، إذ كان يلتقى ببعض أصدقائه على سلم الإذاعة فيسأله أحدهم: إلى أين؟ فيجيب «أرتزق» وذكرتنى هذه الكلمة بموقف غريب حدث مرات أيضا فى إبداع حين عملت معه فترة قصيرة: إذ كان رئيس التحرير يسأل عادة عن رجل يعمل معنا فى الإدارة فيجيب أحدنا: عنده عمل فى الهيئة وينتهى الموقف، ولكن سليمان يضيف فضولا من القول: «يسترزق».

ولا يتم الحديث عن صديقنا سليمان فياض إلا إذا ذكرت أنه كان فى تلك الفترة يحضر الى مجلة إبداع بعد الساعة الثانية.. ويبدأ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العمل مع الذين حضروا منذ الثامنة صباحا.. وكنت اقول له ان مواعيد الهيئة من الثامنة إلى الثانية لاننا لسنا مؤسسة صحفية.. وفى الساعة الخامسة مساء ،فى تلك الساعة التى ترد الملاح إلى داره حتى لو كان فى عرض البحر، حين تمتزج الرطوبة بالحر اسمعه يصيح بصوت لا اثر فيه للتعب الذى يقتلنا: هات دور شاى يا... فاقول لنفسي: الا يؤرقة الشوق مثلنا للذهاب إلي البيت في هذا الح القاتل؟

ووفقا لنظريته بأنه ليس هناك ابيض فقط او اسود فقط اذكر باعتزاز انه حمل إلّى ذات مرة مجلة الآداب أيام مجدها، وقال لى: إن سهيل إدريس يطلب منك أن تنقد قصص هذا العدد، ولما كنت كاتبا مبتدئا - ومازال - فقد ادركت أن سهيل إدريس لا يمكن أن يكون قد عرفنى من القصص الثلاث التى نشرتها فى الآداب، وأن هذا الموقف هو مبادرة من سليمان فياض وحده، ولاتسل عن فرحتى يوم اخذت الجنيهات الخمسة مكافأة لى على هذا النقد... فقد كنا ننشر القصص فى الآداب بلا مقابل.

واذكر اخيرا انه كان يبادر بنشر قصصى فى إبداع - قبل أن اعمل بها - فور تسلمها، ويقول مجاملا: انت بتكتب كويس.

كل هذا يزيدنى حيرة ويجعلنى عاجزا عن فهم شخصية سليمان فياض، وإن كان لم يقلل من متعتى بقراءة كتابه البديع؛ فليس هناك أعذب من النميمة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سمير فريد

ناصر ٥٦

حدث هام فى تاريخ السينما فى مصر

ينتج التليفزيون المصرى الأفلام السينمائية (أى المصورة بكاميرات السينما) من مختلف الأجناس والأطوال منذ بداية إرساله عام ١٩٦٠، مثل كل محطات التليفزيون فى العالم، ولكن الغالبية من افلام التليفزيون المصرى، وخاصة الأفلام التمثيلية الطويلة لم تساهم فى تطور السينما فى مصر. وأخيرًا، وبعد ٣٥ سنة، أنتج التليفزيون عام ١٩٩٥ فيلم «ناصر ٥٦» إخراج **محمد فاضل** الذى عرض فى افتتاح مهرجان القاهرة الأول للتليفزيون ذلك العام، وعرض فى دور العرض بمصر ابتداء من الخامس من أغسطس ١٩٩٦، والذى يعتبر أول مساهمة كبيرة من التليفزيون فى تطور السينما فى مصر.

«ناصر ٥٦» أول فيلم مصرى من نوع الدراما التسجيلية (الدوكيو - دراما)، وهو نوع من الأفلام يوجد فى العديد من بلاد العالم، ولكنه لم يوجد من قبل فى مصر أو العالم العربى. ويقوم هذا النوع من الأفلام على استعادة الوقائع التاريخية بالتمثيل، وباستخدام الحوار الحقيقى ما أمكن ذلك، مستخدمًا محاضر بعض الاجتماعات أحيانًا، كما فى فيلم «التحرير» السوفيتى الشهير الذى أخرجه **يورى اوزيروف** عن الحرب العالمية الثانية. كما أن «ناصر ٥٦» أول فيلم مصرى يصور بالأبيض والأسود فى عصر الألوان، رغم أن نصف أفلام مصر والعالم صورت بالأبيض والأسود، وسوف يظل الأبيض والأسود ما بقيت السينما، ورغم أنه ليس من المنطقى فرض الألوان على كل الأفلام، فضلا عن أن الأبيض والأسود ليسا لونين كما هو شائع، وإنما ألوان بكل معنى الكلمة. وقد تحول فيلم «ناصر ٥٦» إلى حدث هام فى تاريخ السينما فى مصر منذ بدء عرضه العام بإقبال الملايين على مشاهدته، وبما أثاره من مناقشات سياسية فى الصحافة والشارع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الفنان أحمد زكى فى دور عبد الناصر

الزعيم جمال عبد الناصر

ولد **محمد فاضل فى الإسكندرية فى** الخامس والعشرين من يونيو ١٩٣٨، وتخرج فى كلية الزراعة عام ١٩٦٠ حيث بدأ حياته الفنية مخرجًا فى المسرح الجامعى، وعمل فى التليفزيون المصرى حيث أخرج العديد من مسلسلات الفيديو الناجحة أولها «القاهرة والناس» عام ١٩٦٨، كما أخرج تسعة أفلام سينمائية منذ عام ١٩٧٢ أربعة أفلام قصيرة (أقل من ساعة) وخمسة أفلام طويلة (أكثر من ساعة). أما أفلامه الطويلة فهى أربعة (شقة فى وسط البلد ١٩٧٧ - حب فى الزنزانة - ١٩٨٣ - طالع النخل ١٩٨٨ - ثم ناصر ٥٦) والفيلم التسجيلى «العبد لله والناس» عن **صلاح جاهين** عام ١٩٧٤. أما أفلامه القصيرة فهى ثنائية «واحد»، «اثنين، صفر» التمثيلية عام ١٩٧٢ والفيلم التسجيلى «الاستعراض الأخير» عام ١٩٧٤ عن آخر استعراض للجيش الإسرائيلى فى القدس قبل حرب أكتوبر ١٩٧٣، والفيلم التسجيلى «الفنان والرحلة» عن **حسين بيكار** عام ١٩٧٤.

يدور فيلم «ناصر ٥٦» عن تأميم الرئيس **جمال عبد الناصر** (١٩١٨ - ١٩٧٠) قناة السويس عام ١٩٥٦. وهو أول فيلم تمثيلى عن **جمال عبد الناصر** قائد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. وفى كل أعماله التليفزيونية أو السينمائية أى المصورة بكاميرات الفيديو أو كاميرات السينما يعبر **محمد فاضل** عن موقف سياسى «ناصرى». وكذلك كاتب السيناريو والحوار **محفوظ عبد الرحمن**، وهو من كبار كتاب الدراما التليفزيونية، كما أنه قاص ومسرحى بارز، ولكن اختيار قرار **عبد الناصر** بتأميم قناة السويس كموضوع لأول فيلم تمثيلى عنه لا يرجع إلى كون المخرج والكاتب من «الناصريين» فقط، فأيا كان الاتجاه السياسى لأى كاتب أو مخرج فى مصر أو فى أى مكان فى العالم لا أحد يستطيع إنكار أن تأميم قناة السويس كان الحدث الأهم فى تاريخ ثورة يوليو، وفى تاريخ **عبد الناصر**، ومن أهم الأحداث فى النصف الثانى من القرن العشرين الميلادى على مستوى مصر والعالم العربى والعالم.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان هناك عالم ما قبل السويس، وبعد التاميم أصبح هناك عالم آخر.

يتكون بناء الفيلم من مقدمة وفصل طويل وخاتمة، وتدور أحداثه فى بريونى فى يوغوسلافيا، والقاهرة والإسكندرية فى مصر عام ١٩٥٦. المقدمة عن زيارة **عبد الناصر** إلى بريونى واجتماعه مع **تيتو ونهرو**، وهناك يعلم رفض البنك الدولى تمويل مشروع السد العالى. والفصل الطويل يبدأ مع عودة عبد الناصر إلى القاهرة، وتفكيره فى تاميم القناة، ومناقشاته مع زملائه من ضباط الجيش الذين قاموا بالثورة، والوزراء والخبراء، وتكليفه الضابط المهندس **محمود يونس** بوضع خطة إدارة القناة فى سرية تامة للحيلولة دون محاولات التخريب وإجهاض القرار. أما الخاتمة فتبدأ بعد إعلان القرار يوم ٢٦ يوليو فى الإسكندرية فى خطاب العيد الخامس للثورة وتنفيذ الخطة، حيث نرى ردود فعل القرار، وبداية العدوان الثلاثى الإسرائيلى البريطانى الفرنسى، ثم خطاب عبد الناصر يعلن المقاومة من منبر الأزهر فى النهاية.

الدراما التسجيلية الكلاسيكية تعنى عدم استخدام مشاهد أو لقطات تسجيلية، وإنما تمثيل كل الوقائع، ولكن فيلم «ناصر ٥٦» يستخدم مشاهد ولقطات تسجيلية فى المقدمة والخاتمة، ولا توجد مشكلة من حيث المبدأ فى ذلك ولكن أسلوب استخدام هذه المشاهد واللقطات فى الفيلم ليس له منطق واضح، فنحن نرى لقطات تسجيلية لاستقبال **عبد الناصر** فى بريونى، ونرى أحد الممثلين يقوم بدور **نهرو**، ولكننا لا نرى **تيتو** سواء الحقيقى أو عن طريق أحد الممثلين، وفى الخاتمة نرى ممثلاً يقوم بدور **مكميلان** رئيس وزراء أستراليا الذى رأس اللجنة الخماسية للتفاوض مع **عبد الناصر**، ونرى **إيدن** فى مشاهد ولقطات تسجيلية ولكننا لا نرى **بن جوريون** على الإطلاق. وهذا فضلاً عن ضعف المشاهد واللحظات التسجيلية التى تم اختيارها، ومن المعروف أن هناك كمية كبيرة من الوثائق السينمائية عن أزمة السويس فى مختلف الأراشيف.

ويستخدم الفيلم الصفحات الأولى من صحف مصرية وأجنبية، ولكنه لا يقدم الصحف الأصلية، وإنما يلصق عناوين مكتوبة خصيصاً على صحف قديمة، غير أن المشكلة الكبرى فى أول دراما تسجيلية مصرية عدم توثيق المشاهد التمثيلية بكتابة زمان ومكان الأحداث على الشاشة، فهناك مشهد واحد مؤرخ طوال الفيلم، وهو مشهد مدير المخابرات يحاول اللحاق بالرئيس قبل أن يعلن قرار التاميم ليقدم تقريراً عن القوات البريطانية فى المنطقة حيث يكتب على الشاشة «الإسكندرية بعد ظهر يوم الخميس ٢٦ يوليو ١٩٥٦».

أول مشاهد الفيلم **جمال عبد الناصر** يرفع العلم المصرى على مبنى البحرية فى بورسعيد يوم ١٨ يونيو ١٩٥٦ وهو آخر مبنى خرجت منه قوات الاحتلال البريطانى بناء على اتفاقية الجلاء التى وقعت فى ١٨ يونيو ١٩٥٢: يرفع **عبد الناصر** العلم المصرى، ولكن عينه تذهب إلى علم آخر فى نفس الموقع هو علم هيئة قناة السويس الدولية، كأنه علم دولة داخل الدولة، وآخر مشاهد الفيلم خطاب إعلان المقاومة من منبر الأزهر يوم الجمعة ٩ نوفمبر، رداً على العدوان الذى بدأ يوم ٢٩ أكتوبر. ولكننا لا نعرف مكان وزمان المشهد الأول أو المشهد الأخير من الفيلم ذاته، وقد أدى عدم التوثيق إلى إضعاف المشهدين، إذ أصبحا: **عبد الناصر** يرفع العلم، **عبد الناصر** يعلن المقاومة على نحو إخبارى أفقد المشهد الأول إيحاءاته الدرامية، وأفقد المشهد الأخير بلاغته العميقة.

وبقدر نجاح السيناريو والإخراج والمونتاج الذى قام به أستاذ المونتاج **كمال أبو العلا** فى الفصل الطويل أو صلب الفيلم، بقدر ما نلاحظ الكثير من الاضطراب فى المقدمة والخاتمة. فالمتفرج لا يشعر أنه فى بريونى، ويختلط عليه الأمر خاصة عندما يتحاور **عبد الناصر** مع **عبد اللطيف**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البغدادى عضو مجلس قيادة الثورة ومحمود فوزى وزير الخارجية. وفى الخاتمة لا يستطيع المتفرج متابعة ردود فعل القرار، وبداية العدوان، ويرتبك إزاء الانتقال بين المشاهد واللقطات التسجيلية والمشاهد التمثيلية وأغانى المعركة (هذه أرضى أنا ـ الله أكبر) حتى أن النهاية تأتى على نحو مفاجئ من الناحية السينمائية وتبدو مبتورة رغم أنها تمثل ذروة درامية بإعلان المقاومة.

إننا لا نصنع الفيلم، وإنما نراه كما أتمه صُناعه على الشاشة، ولكن المتفرج لا يملك إلا أن يسأل لماذا لا نرى وقائع العدوان الثلاثى من البداية وحتى نهاية الأزمة، ولماذا لا نرى ردود الفعل فى الشارع المصرى وفى الشارع العربى والشارع الأجنبى حيث قامت المظاهرات الحاشدة تؤيد مصر حتى فى لندن، أو فى عبارة أخرى لماذ لا نرى «العصر» الذى اتخذ فيه عبد الناصر قرار تأميم قناة السويس.

لم يكن تأميم قناة السويس مجرد رد فعل رفض البنك الدولى تمويل بناء السد العالى، ولا كان أخذًا بالثأر للفلاحين الذين ماتوا فى حفر قناة السويس فى العقد السابع من القرن التاسع عشر، ولا استردادًا للحقوق التى يحصل عليها الأجانب، فلا أحد يدرى كم من الفلاحين ماتوا فى بناء الأهرامات، والاستغلال هو الاستغلال سواء مارسه الأجانب أم أبناء البلد، وإنما الأهم من كل ذلك أن تأميم القناة كان تعبيرًا عن الإصرار على التنمية ورفع مستوى معيشة الفقراء من الشعب المصرى، وهم غالبية أفراده. ولكن فيلم «ناصر ٥٦» لا يركز على هذا المعنى، ويركز على مسألة الثأر ومسألة الأجانب من خلال شخصية موظف مصرى فى هيئة القناة فصل من عمله لأنه قال إن القناة مصرية، وفلاحة مصرية تأتى من الصعيد لتقدم إلى عبد الناصر جلباب جدها الأكبر الذى مات فى حفر القناة، وتقول له حان وقت العزاء بعد الأخذ بالثأر، أى التأميم، والأغرب أننا نرى عبد الناصر يقدم لها العزاء فى نهاية لقائه معها.

شخصية الموظف وشخصية الفلاحة من خيال المؤلف بالطبع، وهذا لا يؤخذ على الدراما التسجيلية من حيث المبدأ، ولكنهما فى الفيلم أقرب إلى شخصيات المسرح المدرسى المباشر إلى درجة السذاجة، فضلاً عن تعبيرهما عن المعانى الديماجوجية لمسألة الثأر ومسألة الأجانب. ومن المشاهد الساذجة أيضًا مشهد المكالمة الخطأ التى يتلقاها عبد الناصر فى الليل من سيدة تسأل عن ابنها وعندما يقول لها إنه جمال عبد الناصر، نسمعها تقول: «الله ينصرك يا بنى» من دون أدنى تردد أو تفكير، ورد الفعل المنطقى فى مثل هذه الحالة الذهول من المفاجأة، أو تصور أن الذى يرد يسخر منها، وليس عبد الناصر بالفعل.

ومن المعروف عن عبد الناصر، ولا خلاف على ذلك حتى بين أشد خصومه السياسيين، أنه كان لا يميل إلى الرفاهية، ولكن التعبير عن ذلك فى الفيلم يجىء على نحو لا يقنع الكثير من المتفرجين، ويجعلهم يتصورون أن ما يسمعون نوعًا من الدعاية السياسية، مثل رفضه استخدام الحقيبة الدبلوماسية لإرسال بطاقات إلى أولاده، واندهاشه من السمك المدخن فى عشاء سكرتيره الخاص، ورفضه وجود حمام ثان فى منزله، والبيت البائس ذى الحوائط المتهالكة الذى تذهب إليه أسرته لقضاء الصيف فى الإسكندرية، وغير ذلك من التفاصيل غير المقنعة حتى لو كانت حقيقية. وقديمًا قال أرسطو أن المستحيل المحتمل خير من الممكن غير المحتمل، أى أن العبرة فى الدراما بالإقناع، وليس بحدوث الشىء أو عدم حدوثه فى الواقع.

كان يكفى للتدليل على الزهد رفضه إنشاء حمام السباحة فى حديقة بيته لأنه يتكلف أربعة آلاف جنيه مع توضيح قيمة الجنيه فى الخمسينيات عبر الحوار. ومن البديهى أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الإحساس بمعاناة الفقراء ليس قاصراً على الفقراء فقط، وأن الغالبية الساحقة من المفكرين والسياسيين الذين اهتموا بحل مشاكل الفقراء لم يكونوا منهم، والواقع أن **جمال عبد الناصر** كان من أبناء الطبقة الوسطى الميسورة، إذ كان لأسرته بيت ومسجد فى قريتهم بنى مر بالصعيد، وهو ذاته ولد فى فيلا صغيرة بالإسكندرية، وبحكم كونه من هذه الطبقة الوسطى الميسورة التحق بكلية الحقوق بعد أن أتم دراسته الثانوية، ثم التحق بالكلية الحربية، بعد ذلك أقام فى فيلا كبيرة تابعة للجيش فى منشية البكرى بمصر الجديدة، وهو المسكن الذى عاش ومات فيه، ولم يغيره بعد أن تولى حكم مصر.

يقدم فيلم «ناصر ٥٦» خصوم **عبد الناصر** السياسيين من باشوات ما قبل الثورة وغيرهم على أنهم «خونة» يعملون لحساب السفارة البريطانية. وكاتب هذه السطور من الذين يؤمنون أن أحداً لا يملك تخوين أى مواطن بسبب الاختلاف فى الرأى، مهما كان هذا الرأى. والواقع أن خصوم **عبد الناصر** لم يختلفوا معه حول حق مصر فى قناة السويس، ولكنهم أخذوا عليه التوقيت الخطأ من وجهة نظرهم، وأنه اتخذ القرار بمفرده، من دون استشارة أحد، ويعبر الفيلم عن حقيقة أن **عبد الناصر** لم يتخذ القرار بمفرده، وأنه استشار العديد من زملائه، والعديد من الوزراء والخبراء، ولكن فى إطار من السرية الضرورية واللازمة، كما يعبر عن حقيقة أن التوقيت كان صحيحاً لأن قضية القناة لم تكن قضية قانونية، وإنما قضية سياسية ذات أبعاد قانونية.

ويعبر «ناصر ٥٦» أيضاً عن حقيقة أن استرداد القناة كان دائماً من غايات العمل الوطنى فى مصر. وقد ذكر الفيلم أن **طلعت حرب** رفض مد إتفاقية قناة السويس عام ١٩١٢، لتعود إلى مصر عام ٢٠٠٨ بدلا من عام ١٩٦٨، وأن **جمال عبد الناصر** وجه الدعوة إلى **مصطفى الحفناوى** الذى حصل على الدكتوراه من جامعة السوربون فى باريس عن قناة السويس لإلقاء محاضرة عن القناة فى نادى ضباط الجيش بالزمالك فى نوفمبر ١٩٥٢ بعد شهور معدودة من نجاح الثورة. ومن البديهى أن **محفوظ عبد الرحمن** لم يترك مرجعاً عن موضوع فيلمه، وبذل أقصى جهده للتدقيق فى المعلومات، ولكن محاولة مد إتفاقية قناة السويس كانت عام ١٩١٠ وليس عام ١٩١٢، والذى قاوم المد كان الزعيم الوطنى **محمد فريد** فى مقالاته المشهورة فى جريدة «اللواء»، والنائب الوطنى **إسماعيل اباظة باشا** فى الجمعية العمومية (البرلمان) حتى أنه اتهم بالتحريض على اغتيال رئيس مجلس الوزراء **بطرس غالى** الذى كان يؤيد مد الاتفاقية، وبعد اغتيال **بطرس غالى** أيدت حكومة **محمد سعيد** مد الاتفاقية بدورها، وبفضل **محمد فريد** و**إسماعيل اباظة** انهار مشروع مد الاتفاقية. وفى الرابع عشر من أغسطس ١٩٩٦ نشر **على الحفناوى** مقالاً فى «الأهرام» جاء فيه أن **محمد نجيب** هو الذى وجه الدعوة إلى **مصطفى الحفناوى** لإلقاء محاضرة نادى الضباط، وأن **نجيب** طلب من الضباط بعد المحاضرة القسم العلنى باستعادة قناة السويس.

ليس هناك فيلم تليفزيونى وفيلم سينمائى، فالفيلم سينمائى طالما صور بكاميرات السينما، ولكن هناك أسلوب سينمائى للدراما المصورة بكاميرات السينما، وأسلوب تليفزيونى للدراما المصورة بكاميرات التليفزيون. وفى فيلم «ناصر ٥٦» لم يستطع كاتب السيناريو **محفوظ عبد الرحمن**، أو المخرج **محمد فاضل** التخلص من خبرتهما التليفزيونية، فجاء الفيلم دراما «حجرات» عن موضوع أبعد ما يكون عن هذه الدراما السائدة فى التليفزيون فى مصر والعالم.

وقد أدى هذا الأسلوب إلى عزل أحداث الفيلم عن عصرها، بل عزل **عبد الناصر** عن العالم من خلال المشاهد

الكثيرة التى نراه فيها يفكر وحده داخل حجرته والتى تعارضت مع مضمون الفيلم ذاته من حيث تاكيده على أن قرار التأميم لم يكن فرديًا كما يقول خصوم عبد الناصر.

وبينما أخفق الفيلم فى التعبير عن العصر الذى دارت فيه أحداثه، نجح فى التعبير عن الحياة الخاصة للرئيس جمال عبد الناصر: علاقته مع زوجته وأولاده الثلاثة، وبنتيه، وأفراد مكتبه الخاص. إننا نراه يحلق ذقنه ويتناول طعامه، ويستمع إلى أم كلثوم، ويلهث وراء أخبار الراديو، ويسهر مع الكتب والمراجع والصحف يقرأها باهتمام كأنه طالب يستعد للامتحان، وكما يبالغ الفيلم فى تصوير الخصوم السياسيين على أنهم «خونة»، يبالغ فى تصوير زهد عبد الناصر فى الحكم بقوله مرتين أنه يريد قضاء أجازة طويلة مع زوجته وأولاده بعد أن يحال إلى المعاش. فالمؤكد أن عبد الناصر كان زاهدًا عن الرفاهية، ولكن ليس فى الحكم. وقد مثل على مسرح المدرسة الثانوية دورًا واحدًا فى حياته، ولم يكن هذا الدور غير قيصر فى مسرحية شكسبير.

وتبدو قدرات محمد فاضل الكبيرة فى استخدام موسيقى ياسر عبد الرحمن المعبرة، وفى اختيار الممثلين والممثلات وإدارتهم بنجاح وبصفة خاصة أحمد زكى فى دور عبد الناصر،وفردوس عبد الحميد فى دور زوجته، وطارق دسوقى فى دور عبد الحكيم عامر، وعادل هاشم فى دور عبد اللطيف البغدادى، وأحمد خليل فى دور محمود فوزى، وحامد إبراهيم فى دور فتحى رضوان، وأحمد ماهر فى دور محمود يونس حيث قدم أفضل أدواره فى السينما.

استطاع أحمد زكى فى «ناصر ٥٦» أن يثبت أنه أحد أعظم الممثلين فى مصر والعالم العربى والعالم كله، إنه لم يتقمص شخصية عبد الناصر كما راها فى الصور الفوتوغرافية والأفلام، ولم يحاكيها أصلاً، ولكنه عبر عنها بمفهومه الخاص، وجسدها روحيًا وفكريًا وليس بالملابس والماكياج.. عبد الناصر أحمد زكى فى هذا الفيلم إنسان بسيط فى حياته، كبير فى سلوكه وطموحاته، بحجم البلد التى يحكمها، وبحجم إحساسه بالفقراء من المصريين، ربما على العكس من الحقيقة حيث يبدو عبد الناصر فى تسجيلاته السمعية، والسمعية ـ البصرية أقرب إلى الانفعال، يقدمه أحمد زكى أقرب إلى مفكر عقلانى بارد حتى فى خطاب التأميم ذاته. لقد أدرك أحمد زكى أن الانفعال الحماسى يمكن أن يوحى للمتفرج بأن الرجل يتخذ قراره كمجرد رد فعل، من دون تقدير للعواقب، والإحساس بالمسئولية، فلم يستسلم لما توحى به الصور والأفلام، وقدم نموذجًا للأداء التمثيلى الفنى الذى يتجاوز المحاكاة الشكلية.

بدأ العرض لفيلم «ناصر ٥٦» بعد أيام من ذكرى مرور أربعين سنة على تأميم قناة السويس وسواء كان هذا التوقيت بالصدفة، أم عن عمد فهو ليس فيلم مناسبات، وإنما فيلم سياسى. ومعنى عبارة فيلم سياسى أنه فيلم منحاز، والانحياز هنا للفكر السياسى «الناصرى»، بل أنه أهم فيلم سياسى مصرى منذ «الكرنك» إخراج على بدرخان عام ١٩٧٦، وذلك من حيث تحوله إلى حدث فى الصحافة وفى الشارع. ومن المفارقات أن كلا الفيلمين من إنتاج ممدوح الليثى، (المنتج الممول فى «الكرنك» والمنتج الفنى فى «ناصر ٥٦») وبقدر ما كان «الكرنك» ضد «الناصرية» بقدر ما يعتبر «ناصر ٥٦» من الأفلام «الناصرية».

عندما عرض «ناصر ٥٦» لأول مرة فى افتتاح مهرجان القاهرة الأول للتليفزيون عام ١٩٩٥ كتب عنه المؤرخ الكبير عبد العظيم رمضان تسع مقالات فى جريدة «الوفد» حاول فيها إثبات أن الفيلم يزيف الوعى لحساب الفكر السياسى الناصرى. وفى التاسع من أغسطس ١٩٩٦ بعد أربعة أيام من بدء عرض الفيلم نشرت «الوفد» مقالا تحت عنوان «ناصر ٥٦

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذى صفع الأسد، فمزقه الأسد». والمقصود الأسد البريطانى رمز بريطانيا. ورغم أن الأسد البريطانى لم يمزق عبد الناصر، وإنما مزقه عبد الناصر، وأصبح عام ١٩٥٦ من الأعوام الفاصلة فى تاريخ بريطانيا، ورغم أن هذا المعنى يتفق مع ما جاء فى الفيلم عن خصوم عبد الناصر، رغم تمسكنا بعدم السقوط فى شرك التخوين بسبب الاختلاف فى الرأى، إلا أن المرء لا يملك إلا أن يصيبه الفزع عندما يرى أحد «المؤرخين» يذهب فى الخصومة السياسية إلى هذا الحد.

قادت «الوفد» الحملة ضد الفيلم فى أكثر من مقال لكل من عبد العظيم رمضان واحمد شلبى، ونشرت «الأهرام» فى التاسع عشر من أغسطس مقالاً تحت عنوان «ناصر ٦٧» هاجم فيه كاتبه ثروت أباظة الفيلم، وذكر بأن عبد الناصر ليس ٥٦، وإنما ٦٧ فى إشارة إلى هزيمة ١٩٦٧. وفى الرابع والعشرين من أغسطس نشر المؤرخ الكبير يونان لبيب رزق فى «الأهرام» تحت عنوان «ناصر ٥٦ واستدعاء التاريخ» مقالاً جاء فيه انه فى غمار الجدل المحتدم تضيع جملة من الحقائق منها «خلط السياسة بالإنجازات الوطنية إلى حد التنكر لهذه الإنجازات لمجرد أن من قام بها خصم سياسى، وأرى انه يجب التوقف عن هذا التوجه طويلاً بحكم ما ينتج عنه من تشوش فى الوجدان الوطنى العام». وقال المؤرخ فى مقاله «أن يقوم عبد الناصر بتأميم قناة السويس ١٩٥٦ بما استتبعه من إشعال روح المقاومة فى مصر والعالم العربى، بل بين كثير من شعوب العالم، أمر لا ينبغى التشكيك فيه»، و«عندما يصل هذا التشكيك إلى حد المغالطة التاريخية يكون التحذير واجبًا، وهو ما وقع فيه القائلون بأن تأميم القناة قد أدى إلى خسائر مادية وبشرية كبيرة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إعتذار

تعتذر أسرة التحرير عن الخطأ غير المقصود الذى وقع فى التعريف بكاتب مقال (المقاومة الأهلية للحملة الفرنسية فى القرى المصرية)، وهو الدكتور على بركات العميد السابق بكلية الآداب بجامعة المنصورة، والرئيس الحالى لقسم التاريخ بآداب حلوان

إنهم يحاولون نسيان العنف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراقصان بيترا وبرافدان فى توحد مع الفضاء المسرحى

شاهدنا أخيرًا على خشبة مسرح الهناجر العرض المسرحى الراقص «فى حماية قوس قزح» الذى قدمته فرقة ستديو مير الكرواتية وقد أنشئت فرقة «ستديو مير ـ STUDIO MARE» للرقص الحديث فى يوغوسلافيا قبل أن تتفتت وتنتمى إلى كرواتيا، فتقدم فنها المسرحى الراقص عبر خلفية من الرصاص ودوى المدافع.

رسالة ستديو مير ـ وهو اسم الراقصة التى أنشأت الاستديو

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الراقصان بيترا وبرافدان وهما يعانقان الأرض حبًا ورغبة

لتؤكد فكرة «الفن الذى يُعلِّم».. والتعليم هنا يرتبط بالاجتهادات الفنية لمؤسسة ترى صاحبتها أن لفن الرقص الحديث رسالة تربوية وقيمة فنية نبيلة هدفها التطهر من آثام الحياة، وتنقية الروح من براثن الكراهية والعنف. تسعى «مير» للوصول إلى هذه الأهداف ليس عن طريق تصميم موتيفات وأفكار مباشرة، بل بلغة الرقص الحديث التى تحوى فى بنيتها مختلف مفردات العرض المسرحى الجديد: مفردة الجسد، مفردة التعبير الصامت، مفردة الموسيقى، مفردة الزّى المسرحى، فضلا عن الفضاء المسرحى الذى يشكل خشبة المسرح ويصوغها.

والراقصة «مير» هى أول من ساهم فى تقديم ما يطلق عليه «بالرقص الحديث» فى يوغوسلافيا المتوحدة فى الماضى. كان إنتاجها

الأول يتمركز حول التعبير عن ظاهرة العنف فى بلادها التى تتخبط تحت أوار حرب أهلية لا ترحم.

ينجح هذا الاستديو الجديد فى تحقيق أهدافه على مدى وقت أقصر مما كان متوقعًا له. وتحت ظلال الحرب الملتهبة يقدم فنه الراقص المتطور فى ظل ظروف دامية، بل ويقدم صيغًا جديدة للتعامل مع فنون الرقص الحديثة رغم التدمير والموت اللذين يخيمان على «كرواتيا» وكثير من المدن اليوغوسلافية. وتعرض **مير** عروضها المسرحية الراقصة وهى تسير بقافلتها إلى مدن بلادها وقراها؛ وتخترق الحدود ساعية إلى أن تعرض فنها المسرحى خارج البلاد مؤكدة على الحركة المسرحية الجديدة التى تتبناها فى مسرحها. إنها تشكل فى لغتها المسرحية الراقصة فنًا تعتمد صياغته على التعاون المثمر مع الوسائط الفنية الأخرى، والاستفادة من مختلف الأساليب الجديدة فى فنون الرقص الحديث.

قدمت **مير** فى مسرحها ما بين سنوات ١٩٩١ ـ ١٩٩٤ ثلاث مسرحيات راقصة هى: «ظلال الشمس» و «عند تَلَمُّسِ امرأة شريرة» و«كيوبيد إله الحب».

وقد اجتمعت هذه العروض لتمثل معًا ثلاثية مسرحية راقصة. ورغم أن كل عنوان يشكل أمسية مسرحية متكاملة، إلا أن الموضوع الواحد يربط بين العروض الثلاثة، وتوحد اللغة الجمالية بنيتها الداخلية ومعمارها الفنى.

ولا تتوقف أنشطة «ستديو مير» على تقديم عروض مسرحية، ولا تنظيم «ورش مسرحية متخصصة فى الرقص الحديث». ولافى إقامة معارض فنية، بل يسعى كذلك لتقديم دروس مسرحية متخصصة فى فنون الرقص هدفها نشر الرؤية الفنية، وتعميق الوعى المعرفى بأهمية فنون الرقص المسرحى الحديث.

بدأت **مير** دراستها للرقص فى «زغرب» بالمدرسة

غلاف برنامج العرض

STUDIO MABE
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العليا للإيقاع والرقص، واصلت دراستها لاستكمال مزيد من الدراسات المتخصصة فى فنون الرقص الحديث بلندن وباريس. كانت **ميرـ** راقصة تعمل «بفرقة زغرب للرقص الحديث»، إلى أن انتقلت لبلغراد فبدأ مستقبلها الفنى المستقل لتصميم الرقصات واللوحات الشعرية المسرحية، فى ذلك الوقت أنشأت فرقتها «ستديو ميرـ» وبعد عودتها إلى زغرب عام ١٩٨٩ أصبحت المديرة الفنية لفرقة زغرب المسرحية لفنون الرقص الحديث حتى عام ١٩٩١، أى إلى اللحظة التى تنشئ فيها مسرحها الخاص «ستديو ميرـ». تتعاون مع العديد من المسارح القومية والدولية، وكذلك مع العديد من الفنانين المستقلين. وفى ذلك الوقت أيضًا أبدعت تصميماتها الراقصة للتليفزيون والفيديو.

ونعود إلى العرض المسرحى الذى قدم فى مصر، «قوس قزح» هو ذلك الجسر الذى يصل الأرض بالسماء، البشر بالآلهة كما يقول الشعراء، والعاشقون لألوان الطيف. إنه الجسر الذى تهبط فوقه الآلهة من أبراجها العالية إلى الأرض، فى اللحظة التى يصعد فيها البشر ـ بدورهم ـ فوق ذات الجسر، بكل ما يحملونه من عذابات الأرض إلى السماء.

أطلق الإغريق اسم «إيريدا» على هذا الجسر، وكان يمثل لديهم حاجزًا يحجب الأنباء الطيبة. فألوان الطيف السبعة صورة معكوسة للشمس تتناثر أشعتها عبر رذاذ المطر. ويرمز الطيف إلى الرخاء، إنه يمزج الأزمان، ويصل الأماكن الريفية منها بالمدائن ذات المعمار الحجرى. كما تمثل ألوان الطيف الحدود الواقعة ما بين الأسطورة والانطباعات الداخلية المركبة التى تستثيرها فحوى الأسطورة وما يكمن وراء سطورها.

وتعنى ألوان الطيف أو قوس قزح بحاضر العاشقين وعذابات المعشوقين. و«خلف ألوان الطيف تقبع الحرية المنشودة» كما يرى الكاتب الكرواتى **دينكو سيمونوفيتش**.

أما العرض المسرحى «فى حماية قوس قزح» فيحوى جميع هذه المعانى. إنه قصيدة شعرية تحتضن داخلها الرقصة المرتعشة، والصمت البليغ، والمعانى التى تستنطق من الدراما شفافية التعبير الخالى من الكلمات، يتجسد فى روح راقصيْن يطيران فوق خشبة المسرح فى حركة راقصة تتضاد وتتوحد فى كيان تعبيرى صافٍ. وعبر عمليات الحذف المستمرة للوحات والرواية والحكايات والحركات التعبيرية يصل هذا العمل الفنى الأخاذ إلى خلاصة «ثنائية الشكل».

وفى مسرحية «فى حماية قوس قزح» تقع هذه الثنائية عند الحدود النهائية للتوازن الذى يتخلق عنه تكثيف جميع الفنون المرئية كما لو كان العرض المسرحى حبلاً سرمديًا يربط الفنون جميعها ويوثق عُراها. و«الثنائية» نوع من الخصومة والعداء، حيث يولد التنافس ما بين «اللامرئيين» أو التنافس ما بين العاشقين.

فى قلب هذا العرض المسرحى نكتشف نسقًا وتجانسًا بين الفضاء المسرحى الخالى من الديكورات، يعكس رغبة الفنان فى محاولته العثور على حريته المفقودة؛ لأن الحرية هى جزء لا يتجزأ من التناسق والتجانس. لذلك فإن هذا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العرض المسرحى ما هو إلا رقصة دائرية لا تتوقف ولا تنقطع، تمثل حركتها حركة أبدية تسير وفق هوى مسار حركة الأرض الكروية. تصل البدايات بالنهايات، وتعمل على تشكيل لغة الصمت الأدبى. وتقوم مصممة الرقص **هير** برسم خطين يصلان انطباعين وانفعالين وحياتين لعاشقين، خلقا لإدخال التناسق فى التناقض، وربط التواصل، بالانقطاع، والحركة بالسكون، والاقتراب بالابتعاد ليصلا إلى هارمونية العالم الذى هدُه الارتباك وانتابته الفوضى. يصل كل هذه المعانى جسدا معشوقين شابين يكادان أن يكونا طفلين، روميو وجولييت، يحاولان معًا التخلص من قيود جسديهما، للقيام بالطيران فى عوالم جديدة يقتحمانها بحثًا عن صفاء وبراءة، يتوغلان فى دواخل روحهما المتسمة بالشفافية حتى تنتصر الحياة على الموت، البناء على التدمير، الفنى على الواقع البشع الذى تحكمه رصاصات البنادق وطلقات المدافع.

لقد رسمت **هير** وصممت حركاتها الراقصة كشاعر تتغنى بكلماته موسيقى تعبيرية رائعة ألفها الموسيقار البولندى **هنريك جوريتسكى** بمقطوعته المسماة «سيمفونية من الأغانى الحزينة»، تعبر بحزنها المقدس عن حالة من التوحد الوجدانى الإنسانى فى صلاة من الحب الدافق لعاشقين، لا تنقطع رقصاتهما طوال ساعة من الزمن معبرين برقصتهما عن الجمال والحركة والحرية. يتعانق الراقصان **بيترا سينيانوفيتش** و**برافدان ديفلاهوفيتش** بفضاء المسرح، الذى يعانق بدوره إضاءة موحية، وحركة ملهمة، وموسيقى عذبة، ليمثل كل ذلك معزوفة من الرقص الحى، الباحث عن الجمال النائم داخل النفوس لإيقاظه، وعن لحظات من الفن يحيا داخلها الممثل/ الراقص، والمشاهد/ المتلقى معًا، بعيدًا عن ضوضاء العالم، وصخب المدافع الهادرة، المحيطة بالفنانين اليوغسلاف فى كل مكان إنهم يحاولون نسيان العنف!

هناء عبد الفتاح

توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر فى مصر ١٩٦٧ــ ١٩٩٤

إن أى أمة لا تملك تراثا، أمة مقطوعة الجذور لذا كان حرص الانسان الأزلى للإنسان ألا يقطع أواصر ارتباطه بالسابقين. ينطبق هذا على الأمة العربية التى تملك ماضيًا تراثيًا حيًا لانه ليس رهين الجدران أو الزمن الماضى بل هو قوة فاعلة يستمد منها الإنسان العربى فى حاضره ما يواجه به انكساره الذى سببته القوى الاستعمارية وتحديات الواقع المعيش.

ولأن الشعر أكثر الفنون الإبداعية صلة بالماضى العربى، فقد كان أشدها ارتباطا بالتراث وقضاياه، وقد اختلف الشعراء المعاصرون - فى مصر عن غيرهم فى طبيعة فهمهم التراث وأثاره من جهة، وفى فهمهم للعصر ومتطلباته وما يناسبه وطرائق التعبير عنه من جهة أخرى. لذا فقد حفلت خريطة الشعر العربى المعاصر فى مصر فى النصف الثانى من القرن العشرين بظاهرة استلهام التراث وتوظيفه - بكل معطياته وعناصره توظيفًا فنيًا أسهم فى إثراء التجربة الشعرية، حيث فتحت أجواء جمالية جديدة وارتادت عوالم لم توطأ من قبل.

وعلى الرغم من أن ظاهرة استلهام التراث قد اتسعت إبداعيًا إلا أنها لم تدرس بعد الدراسة الكافية فمن الملاحظ - على سبيل المثال - أن عنصرًا واحدًا وهو الشخصية قد استأثر بالجانب الأكبر من الدراسة - نحيل إلى

حصل الشاعر عبدالناصر هلال على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي الحديث عن موضوعه «توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر في مصر ١٩٦٧ - ١٩٩٤ - وتكونت لجنة الحكم علي الرسالة من ا. د. عزالدين اسماعيل مشرفاً و ا. د. احمد السعدني مناقشا و ا. د. يوسف نوفل مناقشا، وا. د. عصام بهي مشرفا، وقد حصل عليها بتقدير (مرتبة الشرف الأولي).

دراسة **على عشرى زايد** «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر» وإلى **أحمد مصطفى مجاهد** «استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر المصرى الجديد»، يليه عنصر الأسطورة الذى درسه **أنس داود**، الذى اهتم كثيرًا بالجانب النظرى على جساب الجانب التطبيقى.

أما بقية عناصر التراث كالحدث والنصوص والأدوات الفنية فلم تظفر إلا بإشارات متناثرة فى الدوريات المتخصصة. لذا كانت الظاهرة التراثية فى حاجة إلى مزيد من الدراسات الأكاديمية التى تتناسب مع حضورها وتحاول رؤيتها بصورة أعمق كاشفة عن جمالياتها ومتممة لجهود السابقين. من هنا كانت دراستها «توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر فى مصر من ١٩٦٧ ـ ١٩٩٤» محاولة لأن تضيف إلى ما سبق فتكتمل المسيرة خصوصا بعد ما استطاعت الدراسات السابقة أن تفتح المجال.

وحتى تحقق الدراسة أهدافها جاءت فى : ـ

ـ مقدمة تحدد موضوعها، وأربعة فصول وخاتمة.

ـ اهتم الفصل الأول بالتراث، والشعر محللا التراث بين المفهوم والموقف وعارضاً لموقف المثقف المعاصر من التراث ثم متقصيًا دوافع استخدام : التراث على اختلافها قومية وسياسية وثقافية وفنية.

الفصل الثانى: يدور حول الشخصيات التراثية مناقشًا أنواع الشخصيات ودلالاتها والمساحة النصية التى نالتها وأساليب توظيفها وطرق استخدامها.

وعنى الفصل الثالث: بتوظيف الأحداث التراثية رابطا بين الشخصية والحدث وكاشفًا عن أنواع الأحداث وأنماط استدعائها وتكتيك توظيفها.

ويدور الفصل الرابع : حول توظيف النصوص والأدوات الفنية التراثية وذلك من خلال استجلاء التناص بأشكاله المختلفة: دينية وشعرية وموروثا شعبيًا، واستدعاء الأفعال والأقوال المأثورة والوقوف على الأطلال وغيرها.

ـ وفى النهاية تأتى الخاتمة: ساردة نتائج الدراسة وتوصياتها وما توصلت إليه وما أثارته من قضايا.

وقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلى التكاملى الذى حاول أن يحقق انسجامًا بين عناصره واجراءاته التطبيقية.

ويمكن تلخيص البحث فى عدة نقاط أهمها :

١ ـ تعريف التراث وما هيته والكشف عن انقسام المثقفين تجاهه إلى فريقين الأول يقبله قبولاً تامًا ويتخذه وسيلة يواجه بها الآخر ويثبت بها ذاته العربية. والثانى يرفضه رفضًا تامًا بحجة أن الرجوع إلى الماضى نوع من الجمود واشتياق للموت ولكن فى بدايات النصف الثانى من القرن العشرين أزيل الانقسام بالنظر إلى التراث من خلال إدراك مفهوم المعاصرة فالعودة للتراث ليست باحتذائه أو محاكاته، ولكن بمواجهته وإخضاعه للغربلة والفحص.

٢ ـ الكشف عن قدم العلاقة بين الشاعر والتراث، وأن ما سمى فى القديم السرقات الأدبية أو التضمين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما هو إلا صورة من صور استغلال التراث.

٣ ـ إن الشاعر المعاصر قد تعامل مع تراثه بروح وفهم جديدين، واستطاع لأول مرة أن ينظر إلى تراثه من بعد مناسب مفجرا ما فيه من طاقات حيوية تمثل الجوهر والروح.

٤ ـ لقد كانت عودة الشاعر للتراث عودة غير عشوائية حيث تضافرت مجموعة من العوامل على دفع الشاعر ليأخذ من تراثه، وهى دوافع تتنوع بين دوافع سياسية وقومية ونفسية وثقافية وفنية.

٥ ـ أن الشخصية التراثية كانت اكثر عناصر التراث التى انحاز اليها الشعراء. وذلك فى فترتين زمنيتين مختلفتى الطابع والتوجهات؛ الفترة الأولى يمثلها عقد الستينات حيث الانكسار والهزيمة التى الجأت الشاعر إلى الشخصية الدينية والتاريخية أما الفترة الثانية فيمثلها النصف الثانى من حقبة السبعينات وعقد الثمانينيات التى لجأ الشاعر فيها للشخصية الأدبية والصوفية ذات الصبغة الجمالية والفنية خصوصا المتنبى وأبى تمام والنفرى وابى نواس.

٦ ـ تعددت انماط توظيف الشخصية التراثية فاستخدمها الشعراء: صورة جزئية ـ وجزءًا من قصيدة ـ ومحورًا لقصيدة واحيانًا عنوانًا لديوان.

٧ ـ تنوعت أساليب استخدام الشخصية واستدعائها مثل الحديث بالشخصية أو ما عرف بالقناع حيث يمتزج الشاعر بالشخصية ويستبطنها ومثل الحديث إلى الشخصية حيث تكون العلاقة قائمة على الجدل والمواجهة والحوار، ومثل الحديث عن الشخصية فيصبح الشاعر راويًا عن شخصيته.

٨ ـ فى ناحية التكنيك الفنى لتوظيف الشخصية يوظف الشعراء الشخصية بطريقتين:

أ ـ توظيف التآلف: حيث تكون الشخصية المستدعاة فى النص متوازية ومتماثلة مع مرجعها التراثى.

ب ـ توظيف التخالف: حيث التقابل بين وجود الشخصية فى النص ووجودها فى مرجعها التراثى.

٩ ـ هناك تداخلاً بين الشخصية والحدث، حيث كلاهما يستدعى الآخر.

١٠ ـ اهتمام الشعراء بالحدث التراثى مركزين على جزئياته ومفرادته وقد كان الحدث الدينى اكثر الأحداث استدعاء لما فيه من قيم وأبعاد دلالية وإيحائية. وتأتى قصة يوسف وحدث العشاء الأخير فى المرتبه الأولى على خريطة الاستدعاء.

١١ ـ التناسب بين واقع الشاعر واستدعاء الحدث التراثى، ففى الفترات الدامية من تاريخنا يهتم الشعراء باستدعاء الأحداث التاريخيه التى تشكل حلما بالخلاص، وتعرية للواقع المعيش فى الوقت نفسه.

١٢ ـ تتنوع أنماط استدعاء الحدث فهو: جزء من قصيدة ـ أو محور لها. أو إطار عام لديوان. وتبين أن القاسم المشترك بين الأحداث التاريخية المستدعاة هو الدم الذى عكس طبيعة الرؤى والمفاهيم فى ظل الواقع السياسى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الدم الذى عكس طبيعة الرؤى والمفاهيم فى ظل الواقع السياسى والاجتماعى والفنى المعاصر.

١٣ ـ قدم العلاقة بين الشاعر العربى والنصوص التراثية، فإذا كانت العلاقة فى القديم قد سميت بالسرقات والتضمين فإنها فى الحديث قد اختلفت فى الرؤى والموقف وسميت «بالتناص».

١٤ ـ تبين للبحث أن النصوص الدينية تماما كالشخصية الدينية قد أخذت المساحة الكبرى من خريطة الشعر لما لها من خاصية نزوع الذهن البشرى لحفظها.

١٥ ـ انحياز الشعراء الرواد فى عقدى الخمسينيات والستينيات إلى استدعاء نصوص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد لما واجهه الرواد من تحرج إزاء المؤسسات الدينية. وفى عقد السبعينيات وبداية التحرير من الرجعية الدينية ظهرت جماعات التجريب الفنى الحالمة بخطاب شعرى جديد فشاع استخدام الخطاب القرانى والنبوى بوصفهما مادة فوقية تحتوى على كثير من القيم الإنسانية والايحائية.

١٦ ـ تعددت أشكال توظيف النص التراثى الدينى وأنماطها بين : الاقتباس ـ الاستبدال ـ التحريف والتفكيك التنصيص.

١٧ ـ يأتى النصوص الشعرية والترث الشعبى كالسيرة والموال والأمثال الشعبية والقصص الشعبى فى المرتبة الثانية بعد النص الدينى حيث تعددت أشكال توظيفها متشابهة مع أشكال توظيف النص الدينى السابق ذكرها.

١٨ ـ استخدام الشعراء للمصطلح التراثى بوصفه وسيلة بنائية خصبة أسهمت فى التعبير عن رغبات الشعراء، وتبين أن المصطلح الصوفى أكثر المصطلحات استخداما نظرا لامتزاج التجربتين: الصوفية والشعرية ثم يأتى بعد ذلك المصطلح النحوى لما له من رمزية وإيحائية وجمالية فى التشكيل.

١٩ ـ لحظ البحث أن الشعراء لم يقفوا من استدعاء التراث عند الموضوع أو المضمون، بل تعدوه إلى الشكل الفنى، فاستخدموا أشكال النصوص الدينية وتقسيماتها، ونسق المواقف والمخاطبات للنفرى، والمقامات والتوقيع، وغيرها من أشكال التراث وأنساقه.

٢٠ ـ اتضح من خلال الدراسة أن العناصر التراثية بكل معطياتها قد شكلت ملامح التجربة الشعرية المعاصرة وخلقت شعرية خصبة متعددة الدلالة، وأكدت الرغبة الصارمة فى تأصيل الذات المعاصرة، وأمدت الشعراء بزاد إنسانى أسهم فى تلقيح تجربة معقدة، وفى الوقت نفسه كشفت عن العلاقة الحميمة بين الشعراء وتراثهم، ودفعت عنهم تهمة الانقطاع عن الجذور.

عبد الناصر هلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صبرى حافظ

تجربة كندية شائقة حول نسبية الحقيقة

قليلة هى الأعمال المسرحية التجريبية التى تنجح فى أن تجعل من تجريبيتها الدرامية إضافة إلى عالم المعنى الذى تريد أن تطرحه على مشاهديها، لا مجرد زخارف شكلية أو تمرينات حرفية عاطلة من الدلالة وربما تكون العناصر التجريبية عبئًا على الرؤى أو القضايا التى تريد أن تقدمها لمشاهديها. والتجربة المسرحية الكندية الباهرة التى شاهدتها مؤخرًا على «مسرح المايداء» فى لندن والتى قدمتها فرقة «مسرح ريبارية» بقيادة روبرت لوباج واحدة من هذه التجارب القليلة التى أدركت أن التجريب الجاد لا يتحقق فى دنيا المسرح إلا إذا استطاع أن يجعل كل إضافاته التجريبية جزءًا اساسيًا من بنية العمل المسرحى، ووجها من وجوه استقصاءاته الدلالية، وأن يخلق حالة من التفاعل بين دلالات الأدوات والإضافات والحيل والمغامرات المسرحية التى يستخدمها وبين عالم المعنى فى العمل الدرامى. ذلك لأن للشكل الفنى وللأدوات التجريبية محتواها الذى يجب أن يتسق مع المحتوى العام للعمل، وأن يتضافر مع رؤاه وأن يثريها. فقد برهنت الاستقصاءات الجديدة فى علوم الاتصال، وخاصة لدى المفكر الكندى مارشال مكلوهان المعروف بإضافاته الجادة فى هذا المجال على أن الأداة هى الرسالة نفسها. كما كشفت أعمال الشكليين الروس فى مجال النقد الأدبى عن جدلية العلاقة بين دوافع الأداة ووظيفتها. وهما اكتشافان أدى تضافرهما فيما يبدو لى إلى بلورة المفهوم الدرامى الذى ينهض عليه هذا العمل المسرحى الجميل.

وتستقى فرقة «مسرح ريبارية» Theatre Repere اسمها من الكلمة الفرنسية Repere وهى كلمة ذات دلالات متعددة تنطوى تعدديتها على بعد جوهرى من أبعاد المنهج الدرامى الذى تنهض عليه تجريبية تلك الفرقة الكندية. فهى كلمة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فرنسية عادية تعنى العلامة أو المرجع أو وجهة النظر. وتعد حروفها فى الوقت نفسه تلخيصاً لبدايات الكلمات أو المفاهيم الأربعة التى تتشكل منها الدورة المفهومية التى ينهض عليها المنهج الدرامى لتلك الفرقة التجريبية. وهذه المفاهيم الأربعة هى: المصادر REsourceb التى تستقى أو تستمد منها التجربة المسرحية والتى غالبا ما تكون مصادر أساسية من الحياة الواقعية. والنقاط أو المرتكزات Partition وهى المحاور التى تستخلصها الكتابة الدراسية من تلك المصادر لتقيم عليها إطار التجربة المسرحية وخريطة علاقاتها الأساسية، وعملية التقييم Evaluation أو التقويم التى يتم عبرها تخليق عناصر البنية الدرامية ونسج شبكة العلاقات الإنسانية فى النص، واختبار ما تنطوى عليه المرتكزات من معان ودلالات. وأخيرا العرض REpresen tation وهو هنا غير العرض المسرحى نفسه لأنه مفهوم يشير إلى طريقة عرض ما خرجت به من عمليات التقييم خاصة أو من العمليات الثلاث جميعا. من بدايات تلك الكلمات الأربعة تتكون أيضاً كلمة Repere وتتم صياغة وجهة النظر أو المنظور الدرامى نفسه. لكن هناك بعداً اخر فى بنية اللفظة ذاتها له أوثق العلاقة بمفهوم التجربة المسرحية الذى تريد الفرقة أن تطرحه، وهو البعد الدائرى. لأن بنية الاسم ككلمة عادية فى اللغة، وكمختصر فى الوقت نفسه لتلك الكلمات الأربع الصانعة للعالم المفهومى للتجريب المسرحى بتلك الفرقة هى فى حد ذاتها بنية دائرية. لأن الحرفين الأخيرين فيهما تكرار للحرفين الأولين، ولهذا فقد أخذت الفرقة هذين الحرفين من بداية المفهوم الأول والأخير من المفاهيم المحورية الأربعة. ومن هنا فإن الحرفين الأولين من الكلمة الأخيرة يردانا من جديد إلى الكلمة الأولى لنعود مرة أخرى إلى إعادة النظر فى المصادر. ليس فقط لأنهما هما الحرفان الأولان فى كلمة المصادر، ولكن أيضاً لأنهما يشكلان تلك السابقة اللغوية المعروفة بين سوابق عدد من اللغات الأوروبية ولواحقها، والتى تعنى «إعادة» القيام بعمل ما. هذه العودة إلى الفعل نفسه من جديد، وإلى الوقائع نفسها من جديد هى غير التكرار، لأنها عودة ذات طبيعة طقسية، أو درامية تؤسس عليها الفرقة منهجها الدرامى الذى يهدف إلى الانطلاق من الواقع كى يردنا إلى إعادة تقييمه من جديد، وإلى رؤيته من منظور مغاير، وفتح أعيننا على أبعاد خافية منه فاتتنا رؤيتها، أو أغفلنا على الأقل ما تنطوى عليه تلك الأبعاد من دلالات هامة.

وتتكشف لنا ملامح هذا المنهج الدراسى إذا ما تعرفنا على التجربة المسرحية الشائقة التى عرضتها علينا الفرقة فى «مسرح المايداء بعنوان (جهاز كشف الكذب Polygraph) وهو عنوان متعدد الدلالات شديد التوفيق فى تفاعله مع العمل المسرحى، ودلالته عليه من ناحية، وفى توافقه مع منهج الفرقة الدرامى الذى ينطلق من الواقعى للوصول إلى الإيحائى والرمزى من ناحية أخرى. إذ يبدو على المستوى السطحى وكأنه يشير إلى جهاز كشف الكذب الذى سنراه أثناء العرض وإلى رسومه البيانية المتعددة التى تقيس نبض من تختبره وتسجل معدل سريان الدم فى شرايينه وإيقاع تنفسه وعدد نبضات قلبه وإفرازات غدده. ولكنه فى مستوى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اخر يشير ايضًا إلى طبيعة المنهج الدرامى الذى تنهض مقولاته النهائية - كجهاز كشف الكذب ذاته - على تعدد القياسات، وعلى اهمية العلاقة بين مختلف المؤشرات الدالة فى التجربة. كما يشير فى مستوى آخر إلى العمل المسرحى نفسه حيث يصبح العنوان بآلته القياسية تلك صورة استعارية للتجربة المسرحية ذاتها باعتبارها الة اكثر بساطة ودقة من جهاز كشف الكذب هذا فى إماطتها اللثام عما يخفيه الواقع واكتشافها لما تنطوى عليه تصاريفه من اكاذيب. لأن العمل المسرحى نفسه ما يلبث أن يكشف لنا بالتدريج عن مدى ما فيه من ثراء وتعقيد يفوق تعقيد جهاز كشف الكذب فى تعرية طبقات المعنى التى ينطوى عليها كل جزء فيه، وفى تقصى مختلف ابعاد الحقيقة المفعمة بالالغاز.

والالغاز هنا متعددة المستويات كذلك، لأن المسرحية تختار لنفسها عنوانًا فرعيا دالا هو: «قصة بوليسية ميتافيزيقية». وتحاول بالفعل أن تمزج بين هذين العنصرين اللذين يبدوان متعارضين لأول وهلة بطريقة تجهز على هذا التعارض كلية كما سنرى من خلال تحليلنا لها. وإن كان علينا اتباعا لمراحل الخلق الأربع عند هذه الفرقة المسرحية التجريبية أن نبدأ بالمصادر، أو بالقصة الواقعية التى تبنى عليها الفرقة مسرحيتها. إذ استقت الفرقة قصة العرض من حادثة حقيقية وقعت فى مدينة «كيبيك» الكندية بالفعل. ولكن هذه القصة الواقعية تبدو من كثرة ما بها من مفارقات غير محتملة الوقوع بالمعنى الأرسطى للمحتمل والممكن. والفرق بينهما كبير. فليس كل ما يمكن وقوعه محتمل التصديق والإقناع فى السياق الدرامى. وتنتمى القصة الواقعية من هذه الناحية إلى عالم الممكن وإن كان غير محتمل بالمعنى الأرسطى. فقد وقعت منذ عدة سنوات جريمة قتل فى تلك المدينة فى الساعة الثانية من اليوم الثانى والعشرين من شهر اكتوبر. وكانت الضحية التى قتلت خنقا بعد اغتصابها فى الثانية والعشرين من عمرها، كما كانت إحدى توأمين، وكان قاتلها الذى اكتشفته الشرطة بعد عامين وشهرين - وفى الثانى والعشرين من شهر ديسمبر - كان هو الآخر احد توأمين. وكان اكتشاف الشرطة له نتيجة لأنه اعترف لفتاة ثانية بجريمته، وأراد أن يريها كيف اقترف تلك الجريمة التى كانت حديث الناس فى المدينة لعجز الشرطة عن اكتشاف مرتكبها. وجدت الفتاة أن الأمر ليس مجرد تمثيل للجريمة الأولى، وإنما هو محاولة لإعادة إنتاجها مرة أخرى، وأنها ستكون الضحية لعملية إعادة الإنتاج الثانية تلك فابلغت الشرطة التى قبضت عليه.

هذه هى قصة الجريمة الواقعية التى حدثت فى مدينة كيبيك الكندية، فكيف قدمها لوباج على المسرح؟ خاصة وأنها مليئة بالثنائيات إلى الحد الذى تبدو معه وكأنها منسوجة بإحكام بوليسى خارق الردامة شديد الافتعال. كما أنها تبدو وكأنها من بنات افكار مؤلف بوليسى مبتدئ مولع برقم اثنين الذى يتكرر فيها اثنتى عشرة مرة: سبع مرات فى التاريخ، ومرتين فى التوأمة، ومرتين فى عمر الفتاة التى قتلت، ومرة فى ازدواج الجريمة أو محاولة إعادة إنتاجها للمرة الثانية بصورة تكتمل بها دورة الثنائيات بالضحية الثانية، التى لولا فطنتها لأحكمت الحبكة الواقعية دورتها على الأشياء بصورة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ربما ما كان من المستطاع اكتشافها. بل إن هذا الاكتشاف نفسه والذى يحول دون اكتمال الدورة بهذا الشكل المطلق هو أحد علامات واقعيتها التى تنأى تصاريفها عن هذا الكمال الذى لا يعرفه غير الفن وحده. وأولى الملاحظات على بنية المسرحية هى أنها حاولت هى الأخرى مضاعفة هذا الرقم. فصاغت المسرحية فى أربع وعشرين لوحة. واعتمدت فى بنيتها على مسألة الازدواجية لجوهر دلالة تكرار رقم اثنين بهذه الصورة المفرطة فى المبالغة، فى الجريمة. ولكن بعد أن قلت دلالتها. فلم تعد الازدواجية هنا هى الازدواجية المفضية إلى الحل كما هو الحال فى القصة الواقعية. ولكنها أصبحت ازدواجية إشكالية من النوع الذى يفضى إلى الالتباس والغموض وتعدد الدلالات بالصورة التى ترتقى بها المسرحية بالحيرة البوليسية إلى آفاق الهواجس الفلسفية والرؤى النقدية والهموم الفكرية الكبرى. فكيف فعلت المسرحية ذلك؟ وكيف استطاعت أن تدفع بتفاصيل هذه القصة البوليسية العادية إلى منطقة الفلسفة والهواجس الميتافيزيقية.

تكمن الإجابة على السؤال الثانى خاصة فى استقراء دلالات الأدوات والأشكال المسرحية التى تستخدمها والتى سأحاول العودة إليها بعد قليل. وبعد أن تكشف لنا الإجابة عن السؤال الأول عن بعض تلك الأدوات والأساليب المسرحية التى توظفها فى معالجة هذه القصة الواقعية وفى تحويلها إلى عمل شاعرى يطرح عن أفقه كل تلك المفارقات والمصادفات الرديئة دون أن يستبعد جوهرها الفلسفى، أو يهمل سحر الازدواجية الشائقة التى تنطوى عليها أحداثها. بل على العكس يخلصها من سذاجتها ويضفى عليها قدراً من الكثافة والثراء الدلالى. وتبدأ المسرحية بخشبة مسرح فارغة مضاءة يشطرها طوليا سور مبنى من الطوب الحقيقى، وليس مجرد ديكور) يقع أمامه نصف الخشبة المسرحية، ويحجز خلفه نصفها الآخر. بل لا يمكن الحديث هنا عن خشبة المسرح إلا بالمعنى الاستعارى أو المجرد لا الاصطلاحى. لأننا بالفعل أمام ساحة خالية غير مرفوعة عن مستوى أرضية المكان الذى يجلس فيه الجمهور، بل على العكس منخفضة عنه حيث رفعت أماكن الجلوس كمدرجات بطريقة تعود بنا إلى بنية المسرح اليونانى أو الرومانى القديم. نحن إذن أمام مساحة خالية (بمفهوم **بيتر بروك**) نصفها محجوب عنا انحجاب نصف الحقيقة دائما، ونصفها الآخر سلطت عليه ثلاث بقع ضوئية تصنع ثلاث دوائر متجاورة على الجدار، تمثل على المستوى التجريدى، ومن قبل أن يبدأ العرض مستويات الحدث الثلاثة والتى ستتجاور وتتداخل من ناحية، وشخصيات النص الثلاث التى سنتعرف عليها بالتفصيل من ناحية أخرى.

وتبدأ المسرحية عند إظلام تلك المساحة الخالية بمشهد ذى طبيعة طقسية تستخدم فيه الإضاءة وتقنيات الفانوس السحرى ببراعة لخلق المناخ المطلوب لتلقيها. ولتهيئة المشاهد من خلال ضربات الحوار المتوازى البارعة والمتناقضة معا للاستجابة لتعقيداتها وازدواجاتها. إذ تستخدم المسرحية طاقم ممثليها المكون من ثلاثة أفراد يلعبون الأدوار الرئيسية الثلاثة فيها: لوسى، وأنطوان، وفرانسوا، وكل الأدوار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الثانوية الأخرى التى كان للوسى (التى لعبت دورها الممثلة المدهشة **مارى براسار**) نصيب الأسد منها، بينما لعب مؤلف العرض ومخرجه **روبرت لوباج** دور انطوان، وقام **بيير فيليب جوى** بدور فرانسوا. أقول تستخدم المسرحية هنا طاقم ممثليها فى تلك المقدمة التى تناظر مقدمات المسرحيات الكلاسيكية (التى يدير معها الجانب التجريبى فى العمل حوار تناصيا خلاقا) من حيث رسمها للمناخ العام لطرح مفهوم التثليث الدرامى فى مواجهة الثنائية الواقعية. وتظهر فى هذه المقدمة لوسى واقفة فى مستوى مرتفع عن الحائط استخدم فيه المخرج تلك العربة الرافعة التى تتحكم فى مستوى الكاميرا فى تصوير الأفلام السينمائية، والتى استخدمها بأكثر من صورة فى العرض (كان أقلها هو استخدامها الطبيعى فى تصوير الفيلم) لأن لكل أداة لديه نفس تعدد الوظائف السارى فى كل أنحاء العمل. هو ارتفاع من موقع متحرك إذن وليس من موقع ثابت وهذا أمر له دلالته. وتسلط عليها الأضواء العادية أولاً وهى تبدأ فى خلع ملابسها العلوية قطعة قطعة، وسرعان ما تتحول هذه الأضواء العادية إلى ضوء الفانوس السحرى الذى يعرضه بدقة على صدرها الذى تحول إلى شاشة عرض لرسوم تشريحية لما تحت الجلد البشرى من شرايين وأوردة وأعضاء، حتى نرى كل تفاصيل قفصها الصدرى وحركة رئتيها ونبض قلبها وحتى يتبدى لنا بعد ذلك الهيكل العظمى نفسه. وكان طقس التعرية التدريجى البطىء وحتى العظم يتم على إيقاع منولوجين متوازيين (يتداخلان أحيانًا حتى يصعب التمييز بينهما لأن الممثلين يتكلمان فى وقت واحد، ولكنهما ينفصلان فى أغلب الأحيان، ليقدم كل منهما جزءًا مما يرويه بالتتالى، ويقدم لنا انطوان أول المنولوجين الذى يحكى لنا فيه من وجهة نظر الشرطة وقائع الجريمة التى حدثت فى مدينة كيبيك، والتى سردت عليكم حكايتها، ولكنه يتوقف فى عرضه لها حتى مرحلة ما قبل اكتشاف القاتل. أما ثانيهما والذى قدمه لنا فرانسوا فى تواز معه فإنه يطرح علينا شذرات من تاريخ الغرب الحديث بحروبه ومشاكله السياسية ونزعاته وتقدمه التقنى وعصاباته النفسية بطريقة تتم عبرها موضعة الجريمة الفردية فى سياقها الحضارى والتاريخى.

بعد هذه المقدمة الطقسية التى قدمت لنا الظهار الواقعى والسياق التاريخى فى توازيهما وتداخلهما الدالين، تتفتح أمامنا تفاصيل العمل المسرحى بالتدريج. ويعرض لنا الفانوس السحرى على الحائط، ما أود تسميته بالنص الضوئى الموازى. وهو نص يتشكل من أرقام المشاهد التى تعرض على الجدار المقسم للمسرح، وعناوينها، وتقوم بتقطيع جزئيات العمل وتأطيرها بل والتعليق عليها وصياغة بعض محددات رؤيتها أو مناظير التعامل معها من خلال هذه الأرقام والعناوين التى يتخلق عبرها نص موازٍ للنص التمثيلى يساهم فى بلورة البنية الدرامية ويدخل المشاهد فى لعبة الإيهام المسرحية مشاركًا فى السياق العام الذى يدور فيه العمل. كما يخلق حوارًا تناصيا بين تقنيات هذه التجربة المسرحية الجديدة وتقنيات الفيلم السينمائى من إشارات إلى أسماء المشاهد أحيانًا بطريقة السيناريو السينمائى مثل داخلى نهارًا، أو خارجى ليلاً.. إلخ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتفتح لنا من خلال هذه المشاهد المتتابعة فى إيقاع واحد متلاحق لاهث لا تقطعه غير استراحة فى وسط العمل تفاصيل الحبكة الدرامية التى يؤسسها لوباج على قصة الجريمة الأصلية بعد ست سنوات من وقوعها. حيث تتقاطع مصائر بعض شخصياتها من جديد وكأن الجريمة مازالت تطاردهم مع بعض من شاءت مقادير الفن أن تربطهم بهم. وتهدف الحبكة الدرامية إلى استقصاء طبيعة العلاقات الجديدة بين تلك الشخصيات فى ضوء ما جرى فى الجريمة القديمة سواء فى ذلك ما جرى بالفعل، أو ما توهم البعض حدوثه. لأن سلطة الوهم على الواقع هى أحد الموضوعات الأساسية التى يطرحها هذا العمل. سواء فى ذلك الوهم الواقعى الذى يتخلق تحت وطأة التجارب الحياتية القاسية، أو الوهم المسرحى الذى تبدعه الصور البصرية والتشكيلات الحركية البارعة التى يخلقها هذا العمل المسرحى المتراكب. فقد استطاعت البنية المسرحية التى استخدمت تقنيات المسرح داخل المسرح، والفيلم داخل المسرح، واللوحة داخل المسرح أن تخلق معادلا بصريا وتشكيليا للهموم الفلسفية التى تطرحها.

وتعتمد الحبكة الدرامية فى المسرحية الكندية المدهشة (جهاز كشف الكذب) على عنصرى الازدواج والتوازى النابعين من القصة الواقعية التى تستمد احداثها منها، لتعالج من خلالها بعض العصابات النفسية التى يعانى منها إنسان الحضارة الغربية الحديثة نتيجة لفرط ثقته فى إنجازات العصر التكنولوجية (التقنية). وتجاوز هذه الثقة - نتيجة لعملية غسيل المخ الحضارية التى يتعرض لها الإنسان الغربى، والتى تصوغ له كل محددات رؤيته - لثقته بنفسه وبقدراته الإنسانية البسيطة والمباشرة. ولتطرح عبر تناولها لهذه المشكلة مشكلة تزعزع ثقة الإنسان المعاصر بنفسه فى مواجهة تنامى ثقته فى تقنيات حضارته التى نكتشف من خلال المسرحية انها تقنيات مشكوك فى قدرتها. كما نكتشف من خلال ما جرى ويجرى للبيئة التى نعيش فيها مدى قصور هذه التقنيات وتأثيراتها المدمرة على كوكبنا الأرضى. فلا نستطيع أن نعزل هذه المشكلة عن تنامى الوعى بآثار كثير من تقنياته الجانبية على البيئة من تآكل الغلاف الأزونى الواقى للكرة الأرضية حتى الخلل الذى يصيب الدورة المناخية. وتطرح المسرحية من خلال هذه المشكلة إشكالية فكرية أخرى تتعلق بنسبية الحقيقة التى استطاعت المسرحية أن تمزجها ببنية العمل الدرامية، وأن تتقصى عبر هذا الامتزاج بعض الأبعاد الفلسفية لتلك الإشكالية من ناحية، وبعض إمكانيات المسرح المتصلة بالعلاقة بين درجات الضوء ومدى قدرتها على إثراء العمل المسرحى بصريا وحركيا وتشكيليًا من ناحية أخرى حتى يتخلق نوع من التناظر بين تلك الدرجات الضوئية وبين مستويات الحقيقة المختلفة.

وتقدم لنا المسرحية قصة حب تتخلق بين أنطوان، الطبيب الشرعى الذى سبق له أن قام قبل سنوات بتشريح جثة الفتاة التى راحت ضحية جريمة الاغتصاب، وبين لوسى الممثلة الشابة التى حصلت مؤخرًا - وبعد رحلة مضنية طويلة فى تمثيل أفلام الإعلانات التجارية - على أول دور رئيسى لها فى فيلم سينمائى يعيد إنتاج قصة تلك الجريمة على الشاشة. وهذا الدور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لبراعة المفارقة التى تتكشف لنا مع تطور الأحداث هو دور الضحية. دور الفتاة التى تعرضت للاغتصاب والقتل. وتسكن لوسى فى الشقة المجاورة لتلك التى يسكن فيها فرانسوا، الذى يعمل نادلا فى مطعم برغم دراسته للعلوم السياسية، والذى نعرف أنه هو الشاب الذى قبضت عليه الشرطة قبل أربعة أعوام ووجهت له تهمة قتل الفتاة فى الجريمة المذكورة عقب محاولته لأن يمثل مع صديقة له وقائعها. وهو التمثيل الذى يجب ألا ننسى العلاقة بينه وبين نوعين آخرين من التمثيل: تمثيل العمل المسرحى الذى يدور أمامنا، ولعب لوسى لدور الضحية الحقيقية فى فيلم نشاهد بعض لقطاته داخل العمل المسرحى وهى تمثلها، بدءًا من تجارب اختيارها للدور لأنها من كيبيك ولأن لكنتها هى اللكنة الطبيعية المطلوبة فى هذا المجال، وحتى تمثيل مشهد القتل نفسه. والحوار بين هذا التمثيل الواقعى الذى يدور فى الحياة، وبين النوعين الآخرين من التمثيل الذى ينتمى إلى عالم الفن من الأمور الهامة فى هذه المسرحية. إذ تعمد إلى إبراز رؤاها من خلال استراتيجيات التجاور التى تنهض على عنصرى التماثل والتنافر وتعدد الدلالات رغم تماثل التبديات. فالمسرحية تريد أن تكشف لنا عن أن هناك أكثر من دلالة واحدة للفعل الواحد.

ففعل التمثيل الذى يؤدى فى سياق فردى ما يلبث أن يودى بفرانسوا، ويقوده إلى تجربة مريرة مازال يعانى من آثارها حتى اليوم. بينما التمثيل الذى يدور فى سياق فنى، سواء فى ذلك التمثيل المسرحى أم ذلك الذى يتضمنه الفيلم داخل المسرحية، فإنه يلعب دورًا مغايرًا، بل ومناقضا للدور الذى أدى إليه التمثيل الفردى الواقعى. وينطوى على دلالات مختلفة جذريًا عن تلك التى يسفر عنها التمثيل الواقعى. ليس فقط لأن الواقع أكثر عرضة لإساءة الفهم من الفن أو الخيال، وهذا أيضًا من موضوعات المسرحية الهامة، ولكن لأن السياق الفردى يزيح عن أفق الفعل الواقعى الضوابط الاجتماعية التى يضمن بها السياق الجمعى للتمثيل فى الفن تقليص عوامل سوء الفهم. بل وتعمق المسرحية من تعرض الفعل الواقعى لسوء الفهم، له عواقب أوخم من تعرض الفعل المسرحى أو الفنى لذلك. لأن الفعل الفردى الواقعى لا ينطوى على آليات التصحيح والمراجعة أو التراجع التى تزدحم بها ساحة الفعل الفنى عامة والدرامى خاصة. لأن حركية العمل المسرحى أثناء تفتح الحدث الدرامى ترمى فى بعد من أبعادها إلى تصحيح مسار التوقعات وتوجيه استجابات المتلقى فى الاتجاه الذى يساهم فى تقليص عناصر سوء الفهم. وهو الأمر الذى يفتقر إليه الفعل الواقعى كلية، حيث يتسم هذا الفعل علاوة على ذلك - وعلى المستوى الفلسفى للتناول - بعدم إمكانية تصحيحه بشكل مطلق. صحيح أنه من الممكن فى بعض الأحيان استدراك بعض التصرفات، وإنقاذ بعض المواقف، ولكن هذا كله من الأمور النسبية التى تختلف عن آليات تصحيح المسار فى الفن. ناهيك عن أن ارتباط الفن باللعب يخفف من عواقب سوء الفهم عند حدوثها، بينما يضاعف ميل الواقع إلى الجدية - أو قل المأساوية إن أردت - من عواقب سوء الفهم ومن وقعها على الشخصيات.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا عدنا من جديد إلى أحداث المسرحية من حيث تركناها سنجد أن تنامى قصة الحب التى بدأت فى التخلق بين لوسى وأنطوان الذى يعيش فى مونتريال تدفعه إلى زيارة كيبيك حتى يلتقى بلوسى التى تعيش بها. وتصحب لوسى أنطوان إلى العشاء فى المطعم الذى يعمل فيه جارها فرانسوا. فيثير لقاؤهما - وقد تبدلت الآن الأدوار - أصداء علاقتهما القديمة. تلك العلاقة الغائبة من المشهد لانتمائها للماضى، هى علاقة فاعلة فى الحاضر الذى لا يقدم لنا سوى مقلوبها. فبينما يدلف أنطوان الآن إلى عالم فرانسوا كزبون فى مطعمه، كان فرانسوا فى الماضى هو الذى أخذ عنوة إلى عالم أنطوان ليعرض على جهاز كشف الكذب لديه وبرغم انقلاب الموقف حيث يدور اللعب الآن على أرض فرانسوا بدلا من دورانه فى الماضى على أرض أنطوان فإن عنصر التماثل مازال فاعلا فيه. فبينما كانت موافقة فرانسوا شرطا أساسيًا لعرضه على «جهاز كشف الكذب» حيث يتطلب القانون الكندى موافقة المتهم قبل عرضه على هذا الجهاز وإلا لما اعتد بنتائج هذا العرض، وحيث تواضع العرف بين رجال الشرطة على أن موافقة المتهم الاختيارية تنطوى فى الواقع على دليل براءته. لأن ثقة الإنسان الغربى فى أدواته التقنية تردعه عن الموافقة على أن يعرض على الجهاز إذا كان لديه ما يخفيه عن الشرطة، أو ما يدفعه للكذب فى أقواله أمامها. فقد كان أنطوان هو الآخر هو الذى دعا لوسى للعشاء وفوضها فى اختيار المطعم الذى تريده، لأنه لا يعرف المدينة، ومن هنا كان قدومه إلى المطعم اختياريا. وبينما كان لاختيار فرانسوا ذلك عواقبه الوخيمة، فإن اختيار أنطوان تضمن هو الآخر عواقب مثيرة، ليس فقط لأنه أعاد التواريخ القديمة واضطره إلى مواجهة نفسه والثقة فى جهازه: جهاز كشف الكذب الذى عرض فرانسوا عليه قبل سنوات، فكان أن أعلن الجهاز عن كذبه عندما أنكر ارتكابه للجريمة التى لم يكن لدى الشرطة دليل واحد على ارتكابه إياها. ولكن أيضًا لأنه يكشف لنا من خلال الهدية التى يقدمها أنطوان للوسى (وهى تلك الدمية الروسية المعروفة التى نجد فى داخلها نسخة أصغر، وفى داخل هذه الأصغر نسخة أصغر وهكذا) عن أن كل لغز نحله فى عالمنا، أو بالأحرى نتوهم أننا توصلنا إلى حل له، ما يلبث أن ينطوى فى داخله على لغز آخر وهكذا كتلك الدمية الروسية الشهيرة. ومع أن هناك مشابهة حرفية بين كل نسخة والنسخ التى تحتويها فى داخلها، فإن انفصال تلك النسخ وتكاملها واستقلاليتها النسبية، وإلغازها الذى لا نعرف معه لأول وهلة كم عدد النسخ التى ينطوى عليها كيان تلك الدمية، هذه كلها علامات على المغايرة الفاعلة فى كل منها برغم هذا التماثل الذى يبلغ حد التطابق.

وتتكشف لنا الأبعاد الفلسفية فى هذا الرمز الدال أو الهدية الرمزية إذا ما عرفنا أن فرانسوا كان موقنا من أنه لم يرتكب الجريمة عند عرضه على جهاز كشف الكذب. ولكنه وبعد أن كذبه الجهاز لا يستطيع هو تكذيب الجهاز، ويبدأ فى الشك فى نفسه، فى قدرته على قول الحقيقة، فيما إذا كان ثمة ما يخفيه عن نفسه ولكن الجهاز كشفه، وفيما إذا كان قد اقترف جرما دون أن يدرى، وربما نسى بالفعل. هذا الشك الذى ندرك من عنونة المسرحية

لمشهد المطعم بـ «الجرح» أنه مازال جرحًا غائرًا فى النفس لم يندمل. ما أن تتكأه لحظة المواجهة حتى ينز من جديد دما ساخنا، ما يلبث أن ينبجس من الجدار الصلد نفسه، فى نهاية المشهد. ومن هذا المنطلق تدلف المسرحية إلى موضوعها الرئيسى وهو الكشف عن الكذب الكامن فى بنية الحضارة الغربية ذاتها، أو فى مسألة اعتمادها الكلى على إنجازها التقنى، وإظهار أهمية إدراك أن الحقيقة ذات طبيعة نسبية تنأى بها عن الإغراق فى المطلقات. إذ تلجأ المسرحية بعد أن تكشف لنا الأبعاد النفسية المدمرة لتلك التجربة التى تعرض لها فرانسوا، وكيف أنه لم يستطع أن يستعيد بعدها ثقته فى نفسه أو توازنه معها، إلى خلق نوع من التوازى بين خيطين من خيوط حبكتها المتشابكة. أولهما هو رحلة أنطوان إلى بلد أوروبى، للحديث فى مؤتمر علمى ينعقد به، عن تجاربه كطبيب شرعى، فى استخدام جهاز كشف الكذب فى عمله وعن النتائج التى حققتها تلك التجارب فى مجال الكشف عن الجريمة. وذلك حتى يدرك المشاهد مدى فداحة الفجوة بين «الحقيقة» العلمية التى تعرض فى المؤتمر، وبين «حقيقة» ما جرى وما يعرفه المشاهد. وثانيهما هو خيط العلاقة الملتبسة بين لوسى وفرانسوا. والتى لا نعرف أبدا على وجه اليقين ما إذا كانت تبديا دراميا لأطياف لحظة التمثيل الواقعى التى أودت بتوازن فرانسوا، أم أنها علاقة حب حقيقية ملتبسة بينهما. لكن المهم أن ذلك الالتباس يؤرق أنطوان، خاصة واننا نعرف - وهو يحدس - أن هناك علاقة جنسية بينهما على الأقل.

ومن خلال هذا التوازى بين الخيطين نرى مشهد المؤتمر العلمى الذى يشرح فيه أنطوان آليات عمل جهاز كشف الكذب بقياساته المتعددة لسرعة نبض القلب، وأداء غدد إفراز العرق، ومعدل التنفس وإيقاع الوسائل السارية فى الأعصاب، ونتائج استخداماته فى تحقيقات الشرطة. نرى هذا المشهد بعد أن أدركنا أن خطأ الجهاز قد دمر ثقة فرانسوا فى نفسه، ودمر معها قدرته على مواصلة حياة إنسانية أو اجتماعية سوية. فتردى من متخصص مرموق فى العلوم السياسية، إلى مجرد نادل فى مطعم، ومن إنسان على علاقة سوية بالآخرين، إلى كائن متوحد ملتبس. ومن هنا ليس غريبا أن نقيم نوعا من الرابطة بين استمرار أنطوان فى الحديث «العلمى» عن جهازه، وبين انسحاب فرانسوا من الحياة متمثلا فى تركه للشقة التى كان يعيش فيها بجوار شقة لوسى، وكأنى به يريد مواصلة الهرب. ولكن تلك التجربة لا تترك له فرصة التنعم بدعة هذا الهروب. كما تكشف لنا كذلك كيف أن إصرار أنطوان على الإيمان المطلق بالتكنولوجيا دون إدراك أهمية التعامل مع حقائقها على أنها نسبية ما يلبث أن يفت فى عضد علاقة الحب التى كانت آخذة فى النمو بينه وبين لوسى حتى يجهز عليها كلية فى نهاية الأمر.

وتثرى المسرحية هذه الموضوعات من خلال الحوار المستمر بين قصة الجريمة وقصة الحب الجديد الذى استحال على الشخصيات تطويره لأن تجربة الجريمة بأبعادها الواقعية والفنية على السواء، لاتزال فى خلفية الجميع النفسية. فالمسرحية تقسم حوارا دائمًا بين قصة الجريمة التى تحولت فى النص إلى فيلم داخل المسرحية نرى بعض لقطاته الهامة وهى تصور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمامنا من جديد، وبين العلاقات الجديدة التى تديرها بين شخصياتها الثلاث. وكأنها ترتفع بالحوار بين الفن والواقع إلى مرتبة درامية خالصة. لأن البعد الواقعى لا يظهر هنا كبعد فنى كذلك من خلال تبدياته الفيلمية وتستخدم بالإضافة إلى هذا الحوار الخصب بين الاثنين عنصر الالتباس الناجم عن لعبة الوهم والحقيقة، وعن دخول الممثلين فى إهاب أكثر من شخصية والخروج منها على التوالى، وعن استخدام التكرار الإيقاعى وخاصة فى مشهد المطعم الذى لعب فيه هذا التكرار دورا إيهاميا بارعا أشار إلى مرور الزمن من خلال إعداد فرانسوا للمائدة ثم جمع ما عليها لنقلها إلى الجانب الآخر من المسرح وإعدادها من جديد ثم جمع ما عليها من أطباق وأدوات مائدة وملاعق

وهكذا وبسرعة أدت مع تصاعد إيقاع الحوار إلى خلق حالة من التوتر الملتبس الذى أرهف حدة الحوار بين تلك العناصر المختلفة من ناحية وأشار إلى مرور الزمن وتغيره من ناحية أخرى. وكذلك من خلال التغيير السريع للمشاهد التى كان يقوم بها الممثلون أنفسهم. وتلعب فيها تقنيات الإضاءة دورًا بارعًا فى خلق نص مواز عبر عملية التقطيع والعناوين الجانبية.

من خلال هذا كله استطاعت هذه المسرحية أن تحيل الجريمة الواقعية ذات الطبيعة البوليسية المعجونة إلى عمل درامى قادر على طرح مجموعة من الرؤى والقضايا الثرية، وإلى أداة فى عملية الصراع الدائم بين الوهم والحقيقة، تكشف لنا عن أهمية الإيمان بنسبية الحقيقة. وترينا كيف يؤدى التمادى

فى التمسك بالطبيعة المطلقة لها إلى الإساءة للذات وللآخرين على السواء. وتحول العمل المسرحى نفسه إلى أداة للكشف عما فى الواقع من كذب ورياء. أداة لا تقل تعقيدًا ودقة عن الكثير من إنجازات التقنية الحديثة. فالعمل المسرحى كجهاز كشف الكذب فى هذا المجال متعدد القياسات كذلك، لا يكتفى بخيط درامى واحد، وإنما تتمازج فيه الخيوط وتتقاطع المصائر، وتتراكب الدلالات بالصورة التى نكتشف معها أن قياساته ورؤاه أكثر دقة وعمقا ونفاذا من أى من قياسات أدوات الحضارة التقنية. لأن الفن هو أبرز السبل التى عرفها الإنسان حتى الآن لمعرفة الذات وإدراك حقيقة العالم، وإرهاف وعينا بأن تلك الحقيقة ذات طبيعة تعددية ونسبية معًا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ح .ط

الأفارقة والعرب يكرمون حجازى فى أصيلة

لكم كانت لحظة غنية حافلة تلك التى عشناها فى مدينة أصيلة المغربية ونحن نشهد **احمد عبدالمعطى حجازى** يتسلم جائزة الشعر الأفريقى التى تحمل اسم أول من حصل عليها الشاعر الكونغولى **تشيكايا او تامسى** Tchicaya U'tamsi ؛ كان لفيف من أعلام الفكر والأدب يتحلقون حول الشاعر الكبير فى الحديقة التى تحمل اسم تشيكايا أوتامسى، أمام حصن أصيلة القديم الشامخ على شاطئ الأطلنطى ووراءهم تتسع حلقات بعد حلقات من الجماهير المغربية التى جاءت لتتابع الحدث فى الهواء الطلق بعد أن لفتت انظارها الملصقات التى حملت صورة حجازى فى شوارع المدينة، ولكم أحسسنا بالرضا والزهو، لا لأن **حجازى** أصبح أول شاعر عربى يفوز بهذه الجائزة الأفريقية الكبرى فحسب ولكن لأن كلمته البسيطة النافذة التى القاها عقب تسلم الجائزة، جاءت مشحونة بكبرياء الشاعر وتواضعه معا ومجسدة لما نتوقعه من **حجازى** فى مثل هذا الموقف، خاصة حين قال «إن من الشعراء من يأخذ من الجائزة، وإن منهم من يعطيها، وأنا أود أن أعطيها بقدر ما أعطتنى».

كان هناك حشد من الكتاب والمبدعين العرب، (**الطيب صالح - صلاح نيازى - محمد إبراهيم الشوش - مبارك ربيع محمد التازى - حسونة المصباحى محمد علي فرحات** وغيرهم)، أما المصريون المشاركون فكان من بينهم **فاروق شوشة واحمد درويش ومحمد إبراهيم أبو سنة وحازم هاشم ومحمد يوسف القعيد**؛ وكان قد تخلف عن الحضور كل من **محمود امين العالم ومصطفى ناصف وعبدالمنعم تليمة**؛ وقد ساهم الحاضرون بشهاداتهم وبحوثهم حول تجربة الحداثة فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شعر **أحمد عبدالمعطى حجازى**، وسوف تصدر هذه الشهادات والبحوث فى كتاب خاص، يضم معها الدراسات التى أرسلها بعض الذين لم يتمكنوا من الحضور.

استمرت وقائع الاحتفال بالشاعر الكبير على مدى يومين: السادس والسابع من أغسطس الماضى، وفى اليوم الثالث كان ختام الاحتفال فى أمسية شعرية ألقى **حجازى** فيها قصائده على الجمهور بمصاحبة الأداء الرفيع لعازف العود العراقى **منير بشير**؛ وقد سعد الجمهور بهذا الأداء المزدوج، ووجد فيه شيئا من العزاء بعد أن اعتذر الفنان **نور الشريف**

« تشيكايا او تامى» اول من يفوز بالجائزة

فى اللحظة الأخيرة عن الحضور لإلقاء القصائد كما كان مقررا.

كان **فاروق شوشة** هو **أول المتحدثين فى الجلسة الأولى التى** رأسها الطيب صالح وقد استطاع فى كلمته البديعة أن يقدم صورة صادقة حية لدور **حجازى** الريادى فى الحداثة الشعرية المصرية والعربية، وأبرز فى شهادته كيف أن شعر **حجازى** كان فى مرحلة المد القومى زادا لأحلام الشباب عامة والطلبة خاصة، يستلهمون منه شعاراتهم ويرون فيه صورة غدهم.

أما **محمد التازى** فقد تحدث عن نثر **حجازى** من خلال مقالاته بكل ما تحمله من طابع تنويرى وتجسده من روح نقدية، وتوقف عند مقالات **حجازى** الأسبوعية فى الأهرام خاصة تلك التى تحدث فيها عن الجامعة العربية، وعن اللغة العربية ومشكلاتها فى واقعنا المعاصر، واختتم كلمته بأمله فى أن

يوسع **حجازى** من دائرة اهتمامه فى تلك المقالات، لتشمل ما هو خارج مصر فى البلدان العربية كافة.

وتحدث فى هذه الجلسة أيضا الشاعر العراقى المقيم فى لندن **صلاح نيازى** الذى يرأس تحرير مجلة (الاغتراب الأدبى)، وقد حاول فى كلمته أن يقدم رؤية عامة لمسيرة **حجازى** الشعرية، اهتم بأن يرصد فيها بعض الظواهر الخارجية، مثل علاقة **حجازى** بالزعيم **جمال عبدالناصر**، ومثل عدد العواصم والمدن التى ترددت فى شعره.

وتحدث **محمد إبراهيم أبو سنة** عن ديوان (كائنات مملكة الليل) فى قراءة اجتهد فيها لكى يستخلص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تجليات الحداثة من خلال عنصر الزمن فى هذا الديوان، وقد اقتضاه ذلك أن يعود إلى أعمال **حجازى** السابقة، خاصة (مدينة بلا قلب) لكى ينطلق من فكرة الاغتراب فى المدينة، إلى الاغتراب بمفهومه الشامل.

وقد اشتملت هذه الجلسة على كلمات أخرى هى أقرب إلى التحية وأدخل فى باب التكريم منها فى باب البحوث والمقالات، ونخص بالذكر الكلمة العفوية البليغة التى ألقاها رئيس الجلسة **الطيب صالح**، وكذلك كلمة **محمد بن عيسى** المشرف على مهرجان أصيلة ووزير الثقافة المغربى السابق، والسفير المغربى الحالى فى الولايات المتحدة، وكذلك كلمة الشاعر التونسى **طاهر بكرى** وكذلك الشاعر الكونغولى **كايا ماكيلى**.

وفى اليوم التالى، كان موعدنا مع الجلسة الصباحية التى أدارها الشاعر **صلاح نيازى**، وقد بدأت الجلسة ببحث ضاف ألقاه **فاروق شوشة** أبرز فيه أهم معالم الحداثة فى شعر **حجازى**، وعنده أن أهم ما يميز هذه الحداثة هو (الجدلية الحية) التى تتضح لنا بجلاء فى أعمال **حجازى** التى استلهم فيها بعض الأعمال الشعرية البارزة فى التراث. خاصة سينية **البحترى** المعروفة ونونية **العقاد** عن الكروان ، وفى مثل هذه المواجهات يخرج **حجازى** دائما وقد تجاوز أنداده بتوسيع الرؤية فى التجربة الشعرية لكى تصبح أكثر ارتباطا بالإنسان بهمومه وقضاياه وكفاحه المستمر ضد قوى الطغيان والظلام. وقد خلص **فاروق شوشة** إلى أن الحداثة عند **حجازى** على عكس غيرها من الحداثات الشعرية التى تغص بها الساحة الآن أو حداثات الترجمة والركاكة كما يسميها **فاروق شوشة**، فحداثة **حجازى** ترتبط بالنسيج العربى، وتعتصم بجوهر الشعر فى مواجهة أشكال الهشاشة والاغتراب وغيرها من أمراض الحداثة الشعرية المعاصرة.

وجاء دور الدكتور **أحمد درويش** ليقدم ملخصا لبحثه اللامع عن (الموت فى شعر **حجازى**)؛ وقد ميز الباحث بين نمطين من أنماط الموت فى شعر **حجازى**، الأول هو الموت الفردى، ويقترن دائما برمز شائع هو اللون الأخضر، الذى يدل على استمرارية الحياة وخلود النوع من خلال فناء الفرد؛ والثانى هو الموت الجماعى، وهو وحده الذى يقترن دائما بالسواد وما يشابهه من رموز، ومن هنا يخلص الباحث إلى أن مرثية الجماعة ورصد انحلالها هو الجزء الفاجع فى شعر **حجازى** وقد استطاع الدكتور **أحمد درويش** أن يوظف ثقافته التراثية الواسعة وخبرته العميقة بتاريخ الشعر العربى، لكى يعقد مقارنات مهمة، لعل أبرزها تلك المقارنة بين **عنترة** و**حجازى** فى مواجهة الموت.

وتحدث فى هذه الجلسة أيضا الدكتور **محمد إبراهيم الشوش** فى كلمة انطباعية حاول فيها أن يبين حرصه على مشاركة جنوب الوادى؛ وقد استطاع بطريقته الساخرة أن يشيع جوا من البهجة و(الفرفشة) بين جماهير المستمعين.

لقد كان الجهد الذى بذله السفير **محمد بن عيسى** المشرف على المهرجان، جهدا ملموسا يستحق الإشادة، ويكفى أن مهرجان أصيلة أصبح بفضل هذه الجهود واحدا من المهرجانات الثقافية الرفيعة التى تنافس المهرجانات الرسمية والحكومية الكبرى فى كثير من البلاد العربية، على الرغم من أن الجمعية التى تنظم المهرجان جمعية أهلية تقوم على الجهود الذاتية هى جمعية المحيط الأدبية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد عيد ابراهيم

شعراء فى قاع العالم

حين تهبط الأردن، لا تحسّ بوحشة عن الوطن، إذ الحرارة معتدلة والنظافة ممتازة والهدوء مُخيّم، كأنك فى قرية بعيدة، والناس حولك كأهل، والضيافة عربية.

كل هؤلاء الشعراء العرب، من أقطارهم المختلفة، يحسّون بكثير من الأسى والألفة والتضام الفوري كأنهم فِراخ صِغار تلتمّ خشية خوف بعيد. كلنا يحدونا الأمل فى تغيير هذا الواقع الفوضوىّ كالجريمة، والذى يزداد اتّضاعًا وذلة يومًا بعد يوم. نبكى عند الفراق كأن اللقاء كان حلمًا وصار سرابًا لا يروي غُلّة، ولكن الطريق طويل أمام الجميع وقد يبدو أننا نسير فيه إلى الجحيم.

المشهد الشعرىّ مثيل لما يحدث فى مصر الآن، قليل من شعراء التفعيلة وكثير من محاولات قصيدة النثر بالإضافة إلى بعض شعراء العمود الرديئين، فى افتتاح مهرجان الشعر ذهبنا إلى مدينة جرش، وهى صروح رومانية من القرن الأول للميلاد، بواقى أعمدة ومدرجات مسارح كانت معابد قدسية لآلهة غابرة، وطريق قوافل سار عليه الرسول فى رحلاته للتجارة قبل البعثة. فى معبد أرتيمس انشد **محمد على شمس الدين** قصيدته الطويلة عن «قانا» وبعده **محمد ابو دومة** بقصائده الراقصة كحالات الدرويش فى الحضرة وشاعران أردنيان محدودا الأهمية. ثم تتالت الندوات الشعرية فى مكان اخر بعمان (دارة الفنون) وهو بيت أثرىّ تم تجديده مثيل للقصر الذى به مكتبة القاهرة عندنا. غاب **حجازى وسعدى يوسف** (رغم وجود حلقات نقدية عن شعرهما) وبعض شعراء من سوريا والعراق، رغم ذلك كانت سهرات الشعر ثريّة ومحتدمة ويحضرها عدد كبير من الجمهور والشعراء. وقلتُ شعرى مع **امجد ناصر ومحمد بنيس** فى سهرة كانت بديعة.

اخذنا **جميل ابو صبيح (زكريا محمد واحمد فرحات واحمد الشهاوى وانا)** إلى قاع العالم، عند البحر الميت، أخفض نقطة فى الدنيا، تراه من فوق التلال فى السيارة كأنك فى طيارة، ثم ذهبنا

لنستحمّ تحت شلالات «معين» التى تغلى مياهها، ووقفنا عراة نرقص فى مساج طبيعى تحت مياه تسقط ساخنة من ارتفاع كبير، فى ظلام أسطورىّ وسط صخور تبدو كمنحوتات طبيعية تركت فى الخلاء. ذهبنا كذلك (**محمد بنيس وجهاد هديب وحبيب الزويدى** وأنا) إلى مقام النبى(موسى) عليه السلام فى مأدبا (بلدة **غالب هلسا**)، المكان دير هادئ بسيط المبنى فوق تلٍ عالٍ، أمامه صحراء بلا حدّ، وفوقها غمام لابث لا يريم يطلّ على البحر الميت، آه لو تجلس هناك! أما أهم مكان يجب أن تراه الخليقة كلها، فهو «البتراء»، مدينة ضربها الزلزال أكثر من مرة، وبنى عليها عرب الأنباط حضارة بسيطة حتى احتلها الرومان، فيها بعض عمارة رومانية مشوّهة تافهة بداخل الصخر، لكن الأشدّ أهمية هو النحر الذى قامت به الطبيعة على وجه الجبال التى شقّها الزلزال، فهناك ممرات بين الجبال لا تزيد عن نصف متر يُخيّل إليك أنها ستنطبق عليك إلى الأبد، مدينة نحت حديثة لو أخذت أى جزءٍ منها لاستحق أن يوضَع فى أعظم متاحف العالم، الصخر لونه الغالب وردىّ كالرئة تحته طبقات بيضاء كالفجر وصفراء كالذهب وسوداء كرأس الزنجىّ وألوان أخرى لا تبين، بعد خروجك تشعر أن تراب الأساطير يُعفّر وجدانك، كأنك تغتسل بدموع بكاء قديم على طرف زمان لا يعود.

ليس لك أن تنسى عذابات الفلسطينى فى الأرض المحتلة تغلّف وجه **زكريا محمد** النقىّ القادم من رام الله الحالم دائمًا بالسفر إلى مصر، فعبر تغريبته الكبيرة لم يزرها. وليس لك أن تنسى رفعة الحزن فى شخص **طاهر رياض**، ولا خفّة الأنثى الكاملة لدى **وفاء العمرانى** أو شقاوة التونسية آمال موسى. ويبقى الثناء كاملاً على الوجود الشفيف للناقد حاتم الصكر والأب الكريم حسام الخطيب. أهم الأبحاث التى ألقيت كانت للخطيب عن القصيدة الالكترونية وللصكر عن بحثه الرائد عن قصيدة النثر **ولصلاح فضل وعلى جعفر العلاق** عن حجازى (الأول عن شعره بعامة والثانى عن طرديّة بخاصة) **ولمصطفى الكيلانى** عن مفاهيم الشعرية العربية ولفخرى صالح عن **سعدى يوسف**. ذهبنا أنا وزكريا إلى بيت سعدى يوسف، بيت شاعر كبير فعلاً، كأنك فى حضرة **هولدرلن**، وهو يأسى على ما إنحدرت إليه الشعرية العربية فى نهاية القرن.

حضرنا فعاليات كثيرة أهمها عرض (إليسا، ملكة قرطاج) لفرقة عبد الحليم كراكلا اللبنانية، تحسّ وأنت خارج بالأمل فى إبداع كبير للمنطقة العربية يغزو العالم ويبزّه فى الفن والتقنيات. كان هناك وجود مميّز لفرقة وجدة المغربية التى تنشد شعرًا صوفيًا، وفرقة القدود الحلبية التى تنشد فولكلورًا شعبيًا فائقًا بأصوات تهدّ الجبال وفى آخر السهرة أتحفنا قائدها صبرى مدلل (٩٠ عامًا) بأداء الأمل **لأم كلثوم** وكأنه الوحيد الذى يمكنه مباراتها، وشعر المتصوفة الكبار يغنيه **بشّار زرقان** فى أداء فريد، وكذلك العرض الفائق (جوليا دومنا) لابنتى **أدونيس** أرواد ونينار.

وعدنا، أخيرًا، إلى القاهرة، ساعة زمان تفصل بين الصراعات المدمرة فى القاهرة وحروب المبدعين الدموية التى تخلع حتى الملابس الداخلية. آه، القاهرة. وكأنك رحت فى حلمٍ يغشاه الفرح والأسى، فصحوت على أوتار مشدودة ودبابيس فى العين وهتك لكل ما يمكن أن يمتلكه الفؤاد. يبقى أن أقول وداعًا لحلم عمّان وذكرى لشعراء بائسين فى قبيلة كل همّها أن تنعم باللقاء الفرح البسيط. وبالفضل هذه اللحظات، كالهدنة بين القتالين!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com